This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FL 3JA8 X

FA167.2

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE BEQUEST OF

THOMAS WREN WARD

Treasurer of Harvard College
1830–1842

VORTRÄGE

ÜBER

PLASTIK, MIMIK UND DRAMA.

VON

WILHELM HENKE,
PROFESSOR DER ANATOMIE IN TÜBINGEN.

MIT VIERZIG BILDERN IM TEXT.

ROSTOCK,
WILH. WERTHERS VERLAG.
1892.

T.L. 3152
FA167.2

HARVARD COLLEGE
MAY 10 1892
LIBRARY.

Ward Fund.

„„Du kommst nicht ins Ideenland.““
„So bin ich doch am Ufer bekannt.
„Wer die Inseln nicht zu erobern glaubt,
„Dem ist Ankerwerfen doch wohl erlaubt.“

Goethe.

DER HOCHLÖBLICHEN

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT ZU ZÜRICH

ALS ZEICHEN DES DANKES FÜR DIE VERLEIHUNG
IHRER DOCTORWÜRDE

GEWIDMET.

Vorwort.

„Vorträge“ waren in meiner Jugend, d. h. besonders im dritten Viertheile unseres Jahrhunderts, bei uns die beliebte Form, in der man freiere Studien neben strengeren Abhandlungen veröffentlichte. Ich erlaube mir dieselbe beizubehalten, indem ich hier eine kleine Sammlung meiner nicht rein fachwissenschaftlichen Arbeiten herausgebe, die grossentheils schon seit Jahren einzeln in dieser Form erschienen sind. Es geht dabei freilich nicht ohne Wiederholungen ab, die aber auch sonst nicht zu vermeiden sind, wo gewisse Grundgedanken nicht systematisch durchgeführt, aber in verschiedenen Richtungen angewandt werden. Und es bleibt auch Manches stehen, was seiner Zeit in augenblicklichen Anlässen und Stimmungen seinen Grund gehabt hat; aber auch das ist nicht zu vermeiden, wenn solche zerstreute Betrachtungen doch noch aufgehoben werden sollen, und ich möchte es auch nicht missen als Andenken schöner und grosser Tage der Jugend, denen sie ihre Entstehung verdanken.

„Plastik, Mimik und Drama“ ist wohl ein ziemlich unbestimmter Ausdruck zur Umschreibung des Gebietes, in das der Inhalt dieser Studien gehört. Wenn ich unter „Mimik“ im Allgemeinen den Ausdruck der äusseren Erscheinung des Menschen verstehe, durch den er auf Andere Eindruck macht, so wäre damit fast allein der Stoff und die Richtung bezeichnet, den und die ich hier behandle und verfolge, und zugleich meine Legitimation dazu hinreichend begründet, da es sich doch dabei in erster Linie um die Beobachtung der Bewegungen des menschlichen Körpers handelt, die ich mir auch als Anatom zu

meinem besonderen Berufe erwählt habe. Sie kommt aber nun in der „Plastik", will sagen: in der bildenden Kunst (so wie Lessing einfach „Malerei" dafür sagt) besonders zur greifbaren Anwendung, weil hier eben der Ausdruck der flüchtigen Erscheinung des Lebens so fixirt ist, dass er dauernden Eindruck macht und dass er ruhig beobachtet und analysirt werden kann. Desgleichen geschieht dasselbe noch lebendiger, aber doch auch in bewusster Nachahmung und kunstmässiger Verkörperung durch die „Mimik" im engeren Sinne, im Spiele des Theaters. Zuerst und zuletzt aber muss es immer wieder im wirklichen Leben gesucht, gefunden und bestätigt werden. Mit dem Studium der Mimik des Theaters hängt dann auch die Zergliederung der Kunst der dramatischen Dichtung zusammen, die ich ebenfalls von Jugend auf als Liebhaberei betrieben habe, und so fasse ich diese Studien hier als zerstreute Beiträge zu einem in sich doch einheitlichen Gedankenkreise zusammen. Nur ist der Unterschied, dass ich mit den Anwendungen desselben auf die bildende Kunst, insbesondere auf Michelangelo, schon mehrfach hervorgetreten bin und mir auch schmeicheln darf, bei Männern vom Fach, Beruf und Geschmack, wie Jakob Burckhardt und Alfred Woltmann, freundlichen Beifall gefunden zu haben, während meine dramaturgischen Versuche bisher wenigstens meist nur anonym erschienen sind und sich ihren Platz und ihre Würdigung in Kreisen der Literatur und des Theaters erst zu erwerben haben werden.

Die nöthigen Notizen über bisherige Publicationen der einzelnen Stücke sind in Anmerkungen zu denselben gegeben. Von den beigegebenen Abbildungen kann ich nur sagen: „ein Schelm giebt's besser, als er's hat". Ich habe sie fast alle selbst gemacht, um in der Auswahl möglichst unbeschränkt zu sein, und mich dabei für Bilder an Photographien, für Skulpturen mehr an eigene Skizzen gehalten. Ich hoffe, sie werden als anschaulicher Anhalt für meine Betrachtungen genügen.

Lugano, den 22. September 1891.

W. Henke.

Inhalt.

	Seite
Die aufrechte Haltung des Menschen im Stehen und Gehen	1
Der Ausdruck des Gesichtes, insbesondere des Blickes	28
Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike	76
Die Gemälde von Michelangelo am Rande der Decke in der sixtinischen Kapelle zu Rom	124
Zwei Arten von Stil in der Kunst der Mimik	162
Anatomie der Tragödie mit Anwendung auf Schillers Wallenstein . . .	189
Cordelia von Shakespeare auf dem deutschen Theater in Berlin	227

Die aufrechte Haltung des Menschen im Stehen und Gehen.

Antrittsrede an der Universität Tübingen 1876.

Da ich als neu ernannter Professor hiesiger Universität die Pflicht habe zu versuchen, ob ich auf eine kurze Stunde Ihr Interesse für einen Gegenstand meiner Fachstudien gewinnen kann, so will ich denselben der Veranlassung gemäss an ein Paar äussere Eindrücke anknüpfen, welche, zufällig mit meinem Einzuge hier in Tübingen zusammentreffend, mir selbst gerade zu dieser Zeit das Thema wieder einmal nahegelegt haben, welches ich nun auch Ihnen vorlegen möchte. Ich beginne mit einem ganz kleinen persönlichen Erlebnisse: mein jüngstes Kind lernte zu der Zeit gerade laufen. Alle guten Väter und Mütter wissen, was für ein ausgezeichneter Moment in den Freuden des Familienlebens das ist. Wir sind geneigt, unsere Kinder von Anfang an als unseres Gleichen zu betrachten. Theologen, Juristen und Mediciner stimmen darin überein. Das Kind, das von Menschen geboren ist, wird vom ersten Tage an als ein Subject respectirt, für dessen Seelenheil, Privatrechte und Gesundheit gesorgt werden muss. Ein Skeptiker könnte sagen, dass dies alles einstweilen nur auf guten Glauben angenommen wird. Denn das kleine Wesen zeigt noch wenig menschliche Leistungen. Mit der Zeit aber wird dieser gute Glaube durch die Erfahrung handgreiflich bestätigt, und einer der frappantesten Fortschritte auf diesem Wege ist die Annahme der aufrechten Haltung und des Ganges auf zwei

Füssen, die den Menschen am auffallendsten vom Thier unterscheidet. Das Kind selbst scheint, wenn ihm dieser Act zum ersten Male gelingt, triumphirend seiner Menschenwürde sich bewusst zu werden.

In denselben Tagen, als diese alte Geschichte in meinem Hause wieder einmal neu war, bot sich den Tübingern zum ersten Male ein ähnliches Schauspiel in grösserem Maasstabe. Denn gleichzeitig mit meiner Wenigkeit hielt in unserer Musenstadt auch das neue deutsche Reich seinen sichtbaren Einzug in Gestalt des Bataillons, unter dessen Fahnen unsere studirende Jugend künftig nicht wie bisher nur zum Behufe der abgedroschenen Spielerei des Paukens, sondern zum ernsten Dienste für das geeinigte Vaterland in den Waffen geübt werden soll. Und so sehen wir denn jetzt hier täglich eine ganze Anzahl grosse Kinder unseres Volkes, die schon lange Stehen und Gehen gelernt haben, einen Wiederholungscursus in dieser edeln menschlichen Leibesübung durchmachen, durch welchen ihnen noch eine gesteigerte stramme Haltung beigebracht werden soll. Das Vergnügen daran scheint freilich bei den Betheiligten nicht immer so gross zu sein wie bei jenem ersten gelungenen Versuche des Kindes, und auch die Herren Eltern sollen nicht immer sehr erbaut davon sein, namentlich solche, deren Patriotismus noch aus der Schule der weiland grossdeutschen Demokratie stammt. Aber das wird sich Alles geben. Ich für mein Theil bin gerade in dieser Zeit noch besonders disponirt gewesen, die Sache von der heiteren Seite zu nehmen. Der Einzug in diese meine neue Heimath bedeutete für mich zugleich die Rückkehr in das alte Vaterland, das neue Reich, das ich kurz nach seiner Gründung sehr ungern verlassen hatte. In so einer Lage ist man natürlich geneigt, den Institutionen des Vaterlandes die günstigste Auffassung entgegenzubringen und ich war, aus Oesterreich zurückkehrend, in der Lage, allerlei Vergleichungen anzustellen, aus denen ich schliessen möchte, die stramme körperliche Zucht, in die das deutsche Volk durch den preussisch militärischen Geist genommen worden ist, sei nicht ohne inneren Zusammenhang mit der festen sittlichen Haltung, welcher wir mehr als irgend sonst einer eminenten Qualität eine gewisse Ueberlegenheit über unsere Nachbarvölker, auch die stammverwandten nicht ausgenommen, verdanken.

Von dem bescheidenen Standpunkte meines Fachstudiums, der Beschäftigung mit dem Gefüge des menschlichen Körpers aus bin ich

nun freilich nur in der Lage, über die Aneignung körperlicher Vorzüge durch diese nationale Anstrengung ein Wort mitzureden. Bevor ich aber dazu übergehe, dies in einer Zergliederung der aufrechten Haltung und des aufrechten Ganges des Menschen zu zeigen, dürfte hier die Gelegenheit sein, in Eile noch einige der bei solchen Gelegenheiten üblichen allgemeinen Betrachtungen über den heutigen Standpunkt meiner Wissenschaft einfliessen zu lassen.

Die Aufgabe des Anatomen von altem Schlage bestand einfach darin, die fertige Form und gegenseitige Lage aller Theile unseres Körpers möglichst genau zu beschreiben. Dies Thema ist im Laufe der Jahrhunderte ziemlich erschöpft, so dass denen, welche sich bis in die neueste Zeit mit ihrem Forschungseifer hierauf beschränken, nichts übrig geblieben ist als die allergrösste Kleinigkeitskrämerei. Natürlich meine ich damit nicht das Studium kleiner und kleinster Formen von Theilen des lebenden Körpers, welches durch die Fortschritte der Mikroskopie ermöglicht worden ist. Denn durch dieses ist uns eine ganz neue Welt der Gestaltungen, in denen das Leben sich verkörpert, erschlossen worden; aber dieses Gebiet der Forschung ist bei der grossen Uebereinstimmung, die gerade in diesen feinsten Structurverhältnissen der menschliche Körper mit allen Arten lebender Organismen zeigt, ein gemeinsames für alle Studien, die es mit solchen zu thun haben. Daneben braucht jedoch auch die besondere Anatomie des Menschen keineswegs still zu stehen, sondern es eröffnen sich auch ihr neue fruchtbare Aufgaben, sobald zwei Gesichtspunkte bei der Zergliederung unseres Organismus mit in Anwendung gebracht werden, der der Bewegung und der Entwickelung.

Schon bei der blossen Erkenntniss oder Darstellung einer starren Form entsteht unwillkürlich immer die Vorstellung einer Bewegung der Theile. Dies zeigt sich schon in den Worten, wodurch wir gewöhnlich eine Form anschaulich zu machen versuchen. Es ist uns ganz geläufig, ja wir können es gar nicht vermeiden, wenn wir den Umriss oder Umfang einer Gestalt schildern wollen, beständig von einem Vor- und Zurücktreten, einem Ansteigen und Abfallen derselben u. s. w. zu reden, und noch natürlicher wird uns dies, wo wir es mit Formen von weichen runden Bildungen wie die Theile des lebenden Körpers zu thun haben. Unsere Phantasie kann gleichsam

selbst nur mit einem Fortschreiten durch den Raum die Ausdehnung der Dinge im Raume ermessen. Auch unser natürliches ästhetisches Wohlgefallen an Formen beruht im Grunde immer auf einem Hereinziehen der Idee der Bewegung in die Erfassung der Gestalten. Wir nennen die schlanke Gestalt einer Säule, die Biegung eines gothischen Bogens ihrem Eindrucke nach emporstrebend. „Alle Schönheit," sagt Schiller, „ist zuletzt blos eine Eigenschaft der wahren oder anscheinenden Bewegung." Ihr Reiz wird erhöht und belebt, wo wahre und anscheinende sich mit einander verbinden. In dem Anblicke eines wogenden Busens wirkt der Eindruck der wirklichen Bewegung des Athmens mit dem einer Gestalt der bewegten Oberfläche zusammen, die an sich schon durch ihre Hebungen und Senkungen, wie wir deshalb es bildlich nennen, an eine solche auf- und abwogende Bewegung erinnert, so dass beides für das Auge in einander übergeht, und die Form aus der Bewegung, wie die Göttin der Schönheit aus der Brandung des Meeres, beständig neu geboren zu werden scheint.

Aehnlich nun wie in dieser Art von Spiel der Phantasie, verbindet sich mit dem wissenschaftlichen Interesse für die Formen der Organe des Körpers das Verständniss ihrer Function, insofern dieselbe einfach in der mechanischen Bedingtheit sichtbarer Bewegungen besteht. Die natürlichen Bewegungen der Theile unseres Körpers gegen einander verändern jeden Augenblick die Gestalt und Lage derselben und eine vollständige Beschreibung der letzteren muss also notwendig auch den Verlauf der ersteren mit in Betracht ziehen, wenn sie nicht nur auf irgend eine willkürlich gewählte Stellung des Körpers dassen soll. Andrerseits ist die Art und Weise, wie die Theile desselben sich gegen einander bewegen können, durch die Form gewisser Stücke, wie namentlich der Enden von Knochen, womit dieselben in den Gelenken aneinander gefügt sind, bedingt. Bei dem Studium solcher Theile fällt also von selbst die gesonderte Betrachtung der Form und Function, die Trennung der Anatomie und Physiologie weg, die wir ausserdem meist als ein nothwendiges Uebel gelten lassen müssen, weil wir den inneren Zusammenhang beider nicht kennen.

Ferner aber auch, abgesehen von den Bewegungen, welche die Theile unseres Körpers jeden Augenblick in eine veränderte Gestalt

und Lage bringen können, ist die letztere im Leben keineswegs unveränderlich. Es gehen auch langsam bleibende Umgestaltungen an ihnen vor sich, die wir als Entwickelung bezeichnen. Wir sehen solche schon und müssen sie in der Anatomie berücksichtigen, wenn wir den Körper der Kinder mit dem der Erwachsenen zusammenhalten und wenn unsere Beschreibung nicht nur auf letzteren passen soll. Denn der Körper der Kinder ist nicht nur kleiner, sondern vielfach noch anders gestaltet und zusammengesetzt als der des erwachsenen Menschen. Wie ihnen die Zähne erst wachsen, weiss Jeder; auch wohl, dass sie niemals schon so gebogene Nasen haben, wie viele von uns Alten. Aber sonderbar: gerade diese jedem Laien schon in die Augen fallenden Verschiedenheiten zwischen dem Bau des kindlichen Körpers und dem beim erwachsenen Menschen sind wissenschaftlich noch sehr wenig genau untersucht. Es hat für die sogenannte Entwickelungsgeschichte, das Studium aller derartigen allmählichen Formveränderungen einen grösseren Reiz gehabt noch weiter zurückzugehen und zu untersuchen, wie in einem noch weit früheren Stadium, wie vor der Geburt der im Werden begriffene Keim des lebenden Körpers noch viel weniger die Gestalt hat, die er im fertigen Zustande zeigt, und wie dieselbe also erst allmälig aus einfacheren Anlagen und Umrissen herauswächst. Wenn wir auch dies noch in den Kreis der Anatomie des Menschen mit hereinziehen, so berührt sie sich hier freilich auch wieder mit der Zoologie, weil sich zeigt, dass in diesen früheren Entwickelungsstufen, der unfertige menschliche Körper sich viel weniger als später, und in den ersten Anfängen garnicht mehr deutlich vom thierischen auf gleicher Stufe der Entwickelung unterscheidet.

Wir können, indem wir diesen Punkt berühren, nicht umhin, hier auch noch einen Augenblick auf die Ideen einzugehen, welche heutzutage alle Forscher auf dem Gebiete der Wissenschaften vom Leben auf der Erde und mit ihnen die weitesten Kreise interessiren, die besonders durch Darwin zur Geltung gebrachten Ansichten von einer Entwickelung aller lebenden Wesen, durch welche nicht nur jedes einzelne Individuum aus einem ersten unscheinbaren Keime entsteht und herauswächst, sondern auch die verschiedensten Arten derselben, den Menschen nicht ausgenommen, auf ähnliche Art ganz allmälig aus solchen viel einfacheren entstanden sein sollen. Diese

Annahme musste natürlich bei ihrem ersten Auftreten in den weitesten Kreisen wunderlich frappiren. Der Mehrzahl der Forscher auf allen verwandten Gebieten erschien sie sogleich nicht nur trotz ihrer Neuheit von selbst einleuchtend wie ein Ei des Columbus, sondern sie brachte in die verschiedensten Probleme und Erscheinungen plötzlich Klarheit und Zusammenhang. War es doch der erste Versuch, nicht nur die Reihe der Erscheinungen des Lebens im fertigen jetzigen Zustande der Natur, die uns täglich umgeben, sondern auch den Hergang bei ihrer einstmaligen Entstehung natürlich zu begreifen. Gründete er sich doch auf eine Menge längst bekannter aber bisher scheinbar ganz wunderbarer Beobachtungen, wie namentlich eben die der grossen Aehnlichkeit verschiedener thierischer und auch des menschlichen Körpers in früheren Stadien der Entwickelung, durch welche jedes einzelne entsteht. Und wenn nun auf Grund dieser Uebereinstimmung ein ähnlicher Verlauf der Entstehung aller lebenden Wesen wie jedes einzelnen als möglich, ja wahrscheinlich erscheint, so muss dies natürlich jeder Art von Forschung über dieselben einen mächtig anregenden Impuls geben, weil alle die vielen wechselnden Gestalten und Kräfte, in und mit denen wir sie augenblicklich auftreten sehen, uns nun nicht mehr als etwas Starres, ein für alle Mal genau Bestimmbares erscheinen, sondern als etwas ewig Werdendes, als Wellen eines nie ruhenden grossen Stromes der Entwickelung. Diese Auffassung eröffnet uns die Perspective einer einheitlichen Naturauffassung, wenn wir Jeder in seinem beschränkten Gebiete, so auch der Anatom am menschlichen Körper dem Wechsel der Formen in Bewegung und Entwickelung nachgehen.

Nur das ist eine kurzsichtige Uebertreibung der von dem glänzenden Erfolg der neuen Lehre berauschten Enthusiasten, wenn sie dieselbe für eine Theorie erklären, aus der etwa, wie aus der Gravitationstheorie die ganze Reihe der Erscheinungen, auf die sie sich bezieht, a priori construirt oder in ihrer nothwendigen Bedingtheit erklärt werden könnte, so dass z. B. der ganze Zusammenhang von Ursache und Wirkung bei der Entwickelung jedes einzelnen Organismus von selbst damit aufgeklärt wäre, dass man dieselbe als natürliche Fortsetzung oder Wiederholung einer ähnlichen vorhergegangenen auffasst, welcher die ganze Art von Wesen, zu der er gehört, ihre Entstehung verdankt. Denn das hiesse offenbar das Unbekannte aus dem noch

viel Unbekannteren erklären. Umgekehrt folgt die Ahnung eines Verständnisses jener ersten Entstehung aller Wesen gleicher Art in der grauen Vorzeit aus dem, was wir doch schon eher handgreiflich von der jedes einzelnen Individuums, das heutzutage geboren wird, wissen können. Auch das ist freilich nicht viel, auch dieser Vorgang ist so in Dunkel gehüllt, dass wir noch wenig Aussicht haben, dasselbe zu durchdringen. Wenn irgendwo ein Angriffspunkt gegeben ist, von dem aus wir den Versuch wagen können, auch die Vorgänge der Entwickelung, der Entstehung, des Wachsens der Form unserer Organe so zu verstehen, wie viele Functionen derselben im fertigen Zustande, so ist derselbe meiner Ueberzeugung darin zu suchen, dass wir uns zunächst nur an die letzten Aus- und Umgestaltungen halten, welche die Gestalt und mit ihr die Function der Organe noch während des selbständigen Lebens nach der Geburt erfahren, also zu derselben Zeit und unter ähnlichen Bedingungen, in und unter welchen auch andere Lebenserscheinungen der bereits entwickelten Organe sich unserer Anschauung und Analyse darstellen. Dahin gehören nun besonders die Organe und Functionen der Bewegung. Dahin gehört also auch die Entwickelung der aufrechten Haltung und des aufrechten Ganges beim Menschen. Erlauben Sie mir daher, nach dieser etwas weitschweifigen Einleitung Ihnen in desto einfacheren Umrissen zu erklären, was ich als Anatom von diesem Theile der Einrichtung unseres Körpers weiss.

Aufrechte Haltung und aufrechter Gang sind wohl zu unterscheiden. Jene kann auch ohne diesen bestehen. Im Sitzen halten wir uns aufrecht. Die Affen auf den Bäumen und die kleinen Kinder auf dem Arm der Mutter thun es ebenfalls ohne aufrecht zu gehen. Wenn wir uns vorerst einmal auf den rein anatomischen Standpunkt im alten Sinne stellen, geht uns zunächst nur die aufrechte Haltung etwas an, als eine auch in der Ruhelage charakteristische Eigenschaft der menschlichen Gestalt; denn der Gang ist ja nur Bewegung derselben.

Die aufrechte Haltung beruht auf der Position des Rückgrates oder der Wirbelsäule, des zusammenhängenden Hauptstückes im festen Knochengerüste des Körpers, welches ähnlich wie beim Menschen, so bei allen den mehr oder weniger menschenähnlichen Thieren, die man deshalb Wirbelthiere nennt, typisch wiederkehrt. Der Begriff der Wirbelsäule ist wie manches in der Anatomie, was auch auf die Thiere

übertragen wird, ursprünglich nur vom Menschen hergenommen, denn nur bei der aufrechten Haltung des Menschen ist dies Gebilde mit einer Säule sehr natürlich vergleichbar. Bei allen Thieren, wo es vorkommt, stellt es eine zusammenhängende Reihe von kurzen Knochen dar, welche fest miteinander verbunden einen stabförmigen Stil bilden, an den wie an eine mitten hindurchgehende Achse die übrigen Theile des Rumpfes angesetzt sind. Es läuft bei den Thieren horizontal vom Kopf bis in den Schwanz aus, der seine letzte dünne Fortsetzung ist. Beim Menschen aber steht es aufrecht, wie eine Säule, auf deren oberem Ende der Kopf ruht. Die Aehnlichkeit mit einem Säulenschaft ist freilich nicht übermässig, vor allem deshalb nicht, weil die vielen einzelnen Stücke, aus denen diese Säule aufgebaut ist, keineswegs sehr fest durch einen starren Kitt aufeinander gesetzt, sondern durch ziemlich dicke und dehnbare Zwischenscheiben verbunden sind, sodass der ganze Stab in Folge dessen ziemlich biegsam ist. Ferner aber ist er auch beständig keineswegs ganz gerade von Gestalt, und folglich auch nicht jedes einzelne Stück von ihm ganz genau senkrecht ansteigend, sondern er biegt sich abwechselnd nach hinten und nach vorn; besonders ist, wenn wir vom unteren Ende ausgehen, das am dicksten, zugleich aber ausgezeichnet biegsam ist, gleich die von da nach oben aufsteigende Parthie bedeutend rückwärts gebogen. Dies bemerkt man auch äusserlich am Rückgrat als eine Einbiegung desselben oberhalb der Gegend, die gewöhnlich das Kreuz genannt wird.

Wenn nun das unterste Ende der ganzen Säule gerade senkrecht auf einer horizontalen Unterlage stände, so würde aus dieser ihrer Gestalt folgen, dass das obere Ende hinten überhinge; dies ist aber nicht der Fall. Das untere Ende der ganzen biegsamen Wirbelsäule ruht zunächst auf dem oberen eines Knochens, der eine Art von unbiegsamer Fortsetzung derselben darstellt, des Kreuzbeines. Dasselbe ist in den hinteren Umfang eines festen Knochenringes eingeschaltet, der das untere Ende des Rumpfes umfasst und dem Aufbau der übrigen Knochen desselben als breite feste Unterlage dient, während er selbst beim Stehen in den beiden Hüftgelenken auf den oberen Enden der beiden Oberschenkelknochen ruht. Dies ist das Becken. Die obere Oeffnung dieses Ringes sieht nicht gerade nach oben, sondern zugleich nach vorne. Sie ist, wie man sagt, mit dem vorderen Ende ihres Umfanges geneigt, das hintere Ende ist gehoben. So ist nun auch die

obere Endfläche des Kreuzbeins nicht gerade nach oben gerichtet, sondern nach oben und vorn, und der Anfang der Wirbelsäule steigt über ihr zunächst vorwärts an, um sich dann aber in der Fortsetzung nach oben sogleich rückwärts zu biegen.

Diese Verhältnisse waren den älteren Anatomen nicht vollkommen bekannt. Der Grund lag wesentlich darin, dass sie sich an die sogenannten natürlichen Skelette hielten, d. h. an solche, deren einzelne Stücke noch durch die fest angetrockneten Bänder und dergleichen zusammengehalten waren, namentlich die einzelnen Wirbel durch die nicht entfernten Zwischenscheiben. Diese schnurrten aber beim Trocknen bedeutend ein und die einzelnen Wirbel setzten sich fester aufeinander als im frischen Zustande, und dadurch wurde die Rückwärtsbiegung der Säule in ihrem unteren Ende vermindert, weil sie auf der natürlichen Ausdehnung der elastischen Zwischenscheiben beruht. Die Brüder Weber berichtigten diesen Irrthum und bestimmten die natürliche Krümmung der unversehrten frischen Säule genauer, indem sie eine Leiche in Gyps eingossen und dann durchsägten, um so die Biegung der Säule in möglichst unverändertem Zustande zur Anschauung zu bringen. Indem sie nun so die verschiedenen Biegungen derselben, insbesondere die des unteren Endes nach hinten kennen lernten, ergab sich von selbst, dass, wenn das obere Ende doch schliesslich ziemlich gerade aufrecht steht, die Basis, auf der die ganze Säule ruht, nicht horizontal sein kann, sondern nach vorn überhängen muss, und so lernten wir durch diese Untersuchung zugleich die Neigung des Beckens bei aufrechter Haltung kennen. Noch genauer versuchten später H. Meyer und Horner diese Untersuchung durchzuführen, indem sie zu derselben überhaupt nicht Leichen, sondern lebendige Menschen in aufrechter Haltung benutzten, an denen sie nach äusseren Anhaltspunkten die Lage der Theile des Rückgrates und des Beckens bestimmten. Das Resultat wich noch etwas mehr als das der Weber'schen Arbeit in demselben Sinne von den älteren Vorstellungen ab.

Es scheint mir nun aber überhaupt nicht wesentlich, diese Beobachtungen bis ins Kleinste genau durchzuführen, da uns eine aufmerksame Betrachtung aufrecht stehender Menschen im täglichen Leben lehrt, dass in dieser Beziehung grosse Verschiedenheiten stattfinden, nicht nur, wenn wir verschiedene Personen vergleichen, sondern auch, wenn wir an uns selbst und anderen wahrnehmen, wie man die Haltung

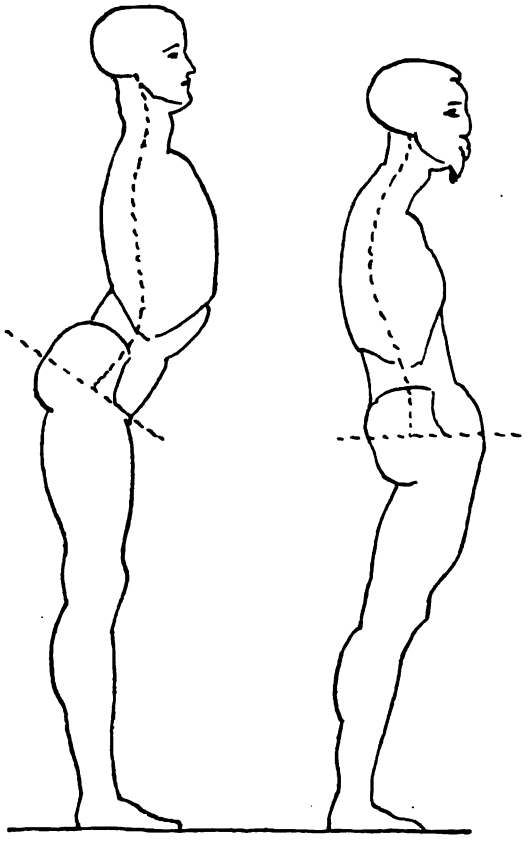
des Rückgrates und des Beckens nicht unbedeutend wechseln kann, ohne dass sie deshalb aufhört, aufrecht zu sein. Nur versteht sich von selbst, dass wir immer, wenn wir das Rückgrat mehr zurückbiegen, das Becken umgekehrt mehr vornüber neigen. Mit einem Worte: es giebt, genau genommen, ebensowenig eine bestimmte normale Biegung der Wirbelsäule oder Neigung des Beckens, wie einen bestimmten Grad von Biegung oder Streckung der Arme oder Beine, sondern wir können es damit einigermassen halten, wie wir wollen. Nur bewegt sich diese Willkür, ebenso wie die individuellen Verschiedenheiten, die sich aus derselben ergeben, innerhalb mässiger Grenzen zwischen gewissen extremen Möglichkeiten. Ich habe auf Seite 12 ein Doppelschema der Haltung von Becken und Rückgrat beim aufrechten Stehen zusammengestellt, das den Unterschied zwischen zwei Extremen schon übertrieben karikirt darstellt. Bei *A* sehen wir die Wirbelsäule so stark zurückgebogen, aber auch das Becken so stark vornübergeneigt, dass das obere Ende der Säule und des ganzen Rumpfes freilich an sich doch gerade aufrecht steht, aber durch das schräg vorwärts ansteigende untere Ende über den Hüften vorgeschoben ist. Bei *B* dagegen ist das Rückgrat so wenig zurückgebogen, dafür aber auch das Becken so wenig vornübergeneigt, dass das obere Ende der Säule vornüberhängt, aber der ganze Rumpf über den Hüften zurückweicht.

Es ist, wie gesagt, beides übertrieben, aber wir werden doch in dieser Karikatur zwei Arten von aufrechter Haltung des Menschen wiedererkennen, die wir als entgegengesetzte Typen im Leben häufig zu sehen Gelegenheit haben. Wenn wir Lust haben, kann Jeder von uns die eine oder andere Haltung annehmen. Die meisten Menschen haben aber gewohnheitsmässig mehr die eine oder die andere. Wir können unmöglich das Eine oder das Andere für richtig oder falsch erklären. Ob uns dies oder jenes besser gefällt, ist schliesslich Geschmackssache. Im Allgemeinen gilt bei uns die vorgeschobene Haltung des Oberkörpers für anständiger, und nur im Uebermass erscheint sie uns als affectirt. Wir spotten über das Gegentheil, die zurückgelehnte Haltung der Brust, gegen welche die Hüften mehr hervortreten. Unsere humoristischen Maler stellen dieselbe an Bildern alter Juden lächerlich dar. Dem liegt eine richtige Beobachtung zu Grunde, die Genossen unserer Nation, welche mit dem grösseren Theile derselben und aller europäischen Völker nicht stammverwandt, sondern semiti-

scher Abkunft sind, unterscheiden sich in der That allgemein unter Anderem dadurch von uns andern, dass sie das Rückgrat weniger zurückgebogen tragen. Aber auch andere Nationen, z. B. Franzosen und Oesterreicher thun es durchschnittlich nicht so stark wie wir moderne Deutsche im Reich, jung und alt, Männer und Weiber. Wir dürfen uns freilich auf diese Verschiedenheit zunächst im Sinne des guten Geschmackes nicht zu viel einbilden, da man bisher wenigstens gewohnt war, die Fixirung der idealen Menschengestalt in der antiken Kunst als Vorbild anzuerkennen. Wenn wir uns aber eine Venus von Melos und die meisten Statuen der klassischen Zeit genau darauf ansehen, so müssen wir gestehen, dass die Haltung von Brust und Becken bei ihnen mehr Aehnlichkeit mit der eines alten Juden hat, als mit der eines Gardelieutenants, und auch in der Gegenwart gefällt uns eine ähnliche Haltung mit schwacher Beckenneigung an Frauen und Mädchen doch besser als die mit starker und mit hinten tief hinein geknickter Taille.

Es fragt sich nun aber: hat dieser ganze Gegensatz nicht einen in der Natur der Sache liegenden Grund? Wir bezeichnen ganz unwillkürlich die Positur mit vorgestreckter Brust als die strammere, angestrengtere, oder im Extrem die forcirtere, die andere als schlaffere, bequemere, nachlässigere. Das ist ganz richtig; denn zu jener gehört mehr Anstrengung, zu dieser weniger. Die Wirbelsäule als biegsamer Stab, der hinten am Rücken heraufläuft und an dem die übrigen Theile des Rumpfes mehr nach vorn angehängt sind, würde in Folge dieser Belastung mehr nach vorn einknicken, wenn sie nicht durch Muskelanstrengung hintenüber aufrecht gehalten würde. Das Becken aber hängt im Stehen auf den beiden Hüftgelenken, die seinem vorderen Umfange näherliegen als dem hinteren, seiner Schwere und Belastung nach rückwärts über und muss, wenn es nicht in Folge dessen nach hinten niederfallen soll, durch Muskeln vornüber gehalten werden. Also brauchen wir die wenigste Anstrengung, wenn wir das Rückgrat wenig hintenüber biegen und zugleich das Becken wenig vornüber neigen. Das Gegentheil erfordert Anstrengung. Man kann nun in Folge dessen sagen, dass dies unnatürlich ist, weil ja der Zweck der aufrechten Haltung auch ohne diese Anstrengung erreicht werden kann und das Bequemere das Naturgemässere ist im Vergleich mit einer zwecklosen Anstrengung. Man kann andererseits auch sein Wohlgefallen daran

finden, dass sich hier ein gewisser Kraftüberschuss zeigt. Wir werden aber ferner auch von der Zwecklosigkeit dieser Anstrengung etwas anders denken lernen, wenn wir das aufrechte Stehen nicht nur an und für sich betrachten als Mittel zur aufrechten Haltung des ganzen Körpers, insbesondere des Kopfes in der Ruhe beim Stehen, sondern

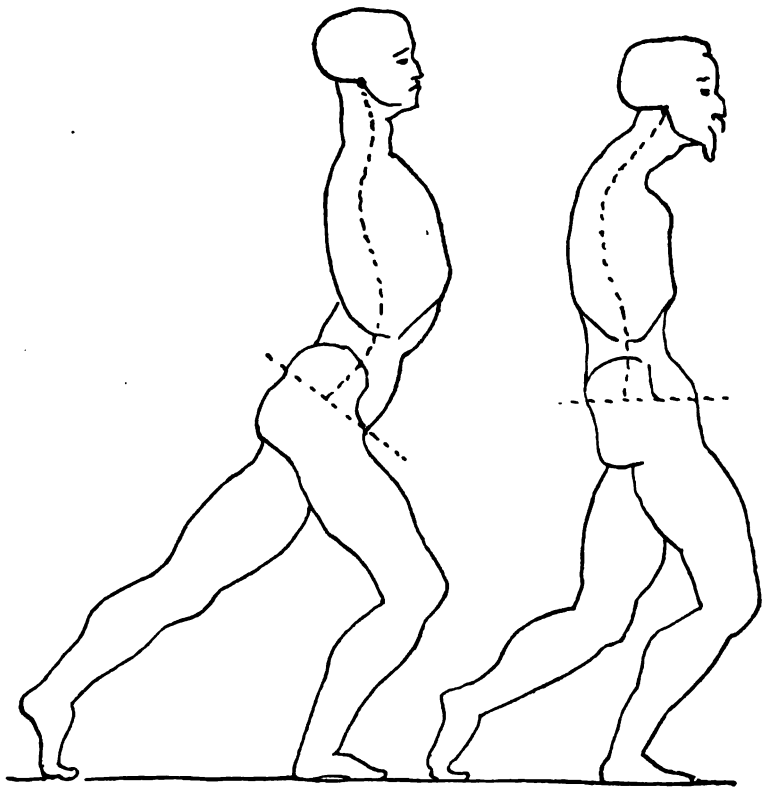


A *B*

Aufrechte Haltung im Stehen. *A* stramme, *B* schlaffe Haltung. Die punktirten Linien bezeichnen die Neigung des Beckens und die Biegung des Rückgrates.

zugleich als vorbereitenden Act zu der Fortbewegung in dieser Haltung durch den aufrechten Gang. Darin liegt auch die besondere Bedeutung der aufrechten Haltung im Stehen. Wir hätten sie ja sonst auch im Sitzen untersuchen können und würden dann gefunden haben, dass sie da immer so ist, wie bei *B* in unserer Figur, immer das Rückgrat nicht zurückgebogen, aber das Becken mit der Oeffnung gerade nach

oben gestellt. Nur beim Sitzen auf dem Pferde kommen auch jene beiden Arten nebeneinander vor mit in die Brust geworfener Rückgratbiegung oder ohne dieselbe wie sonst im Sitzen, was man auch „englisch Reiten“ nennt. Doch dies nur beiläufig. Die Verschiedenheit der Gewöhnung bei der grossen Mehrzahl der Menschen, die nur zu Fusse gehen, äussert sich zunächst in Ruhe beim Stehen, kommt aber erst recht zu ihrer Bedeutung beim Gehen.



A *B*

Aufrechte Haltung im Gehen. *A* stramme Haltung und starkes Ausschreiten. *B* schlaffe Haltung und nachschleppender Gang.

Das Gehen des Menschen auf zwei Füssen ist ein beständiges Vorwärtsfallen des Oberkörpers, wobei er abwechselnd von beiden Füssen wieder und wieder aufgefangen und unterstützt wird, um nicht zu Boden zu fallen. Beim ersten Schritte, mit dem wir die vorhergehende Ruhelage im aufrechten Stehen verlassen, fällt der Oberkörper in der That vorwärts und auch etwas nieder. Er verlässt dabei die bis-

herige Unterstützung durch die Füsse und schwebt für den Augenblick frei in der Luft. So kann er nun natürlich nicht lange in der Schwebe bleiben, und damit er nicht schnell noch mehr und am Ende zu Boden fällt, wird gleichzeitig der eine der beiden Füsse vom Boden aufgehoben und mindestens ebenso schnell, meist aber etwas weiter vorgesetzt, als der Oberkörper vorwärts fällt, sodass er rechtzeitig am Platze ist, um wieder auf den Boden aufzutreten und den vorwärts gefallenen Oberkörper von Neuem zu unterstützen. Ist er nicht rechtzeitig am Platze, ist er z. B. unterwegs an einem Hinderniss angestossen, so stolpert man, d. h. man fällt in der That zu Boden. Der andere Fuss hat freilich unterdessen noch auf dem Boden aufgestanden und den Oberkörper gewissermassen noch immer unterstützt, nur nicht so, dafs er in dieser Unterstützung noch wieder hätte anhalten oder zur Ruhe kommen können, weil seine Last sich schon nicht mehr gerade über dem Fusse befand und also unaufhaltsam weiter nach vorn fallen musste, wenn sie nicht hier eine neue Unterstützung fand. Immer aber stemmte sich das noch auf den Boden aufgesetzte Bein der nach vorn fallenden Last des Oberkörpers noch in der Art von hinten nach, dass es dadurch theils die Vorwärtsbewegung noch befördern, theils ein zu tiefes Herabfallen der Last verhinderte. Er muss aber um so tiefer herabfallen, je weiter er auch vorgefallen ist, je grösser also der erste Schritt bis zu dem Momente, wenn der vorgesetzte Fuss wieder aufgesetzt wird und die Unterstützung der Last übernimmt. Damit er dies kann, muss sich das Bein bis zum Momente des Wiederaufsetzens so viel gebeugt haben, dass es in seiner dadurch veränderten Länge zwischen Fuss und Hüfte vom Boden eben bis zu der Höhe hinaufreicht, bis zu welcher die Hüfte als unteres Ende des Oberkörpers herabgefallen ist. Hört das Gehen mit dem ersten Schritte wieder auf, weil man gleich wieder stehen bleiben will, so streckt sich das Bein, das die Last aufgefangen hat, unter derselben wieder aus, wird damit so lang als möglich und hebt die Last wieder auf ihre frühere Höhe.

Folgt nun aber dem ersten Schritte ein zweiter und so weiter mehrere, so ist diese Wiedererhebung unnöthig. Der Oberkörper wird nun freilich von Neuem vorwärts fallen gelassen, aber nicht mehr weiter abwärts. Denn während er vorwärts fällt, streckt sich das Bein, das ihn in gebeugter Gestalt unterstützt hat, gleichzeitig wieder aus und

wird damit auch wieder so viel länger, dass es ihn im Vorwärtsfallen noch auf gleicher Höhe erhalten kann, bis das andere, welches nun schnell von hinten, wo es zuletzt weit zurück noch aufgestanden hatte, vorwärts geworfen, dem neuen Schritte folgt, wieder am Platze ist, um wie jenes zuvor, die Unterstützung der Last zu übernehmen. Diese Ausstreckung des nachstemmenden Beines nun beim zweiten und allen nachfolgenden Schritten, durch welche in der Zeit, während die Last des Oberkörpers vorwärts von ihm niederfällt, ein weiteres Herabsinken desselben verhindert wird, ist die Hauptkraftanstrengung beim Gehen, und je stärker diese Ausstreckung ist, um so weiter kann auch der Oberkörper vorfallen, ohne ins Sinken zu kommen, ehe er von Neuem unterstützt wird, mit einem Wort: um so länger kann der Schritt, um so ergiebiger das Vorschreiten ausfallen.

Die Brüder Weber haben in ihrer Mechanik der Gehwerkzeuge gezeigt, in welcher Form diese Ausstreckung des nachstemmenden Beines am vollkommensten möglich ist, und haben sich hierbei auf genaue Beobachtung der Bewegung von Personen gestützt, welche sich absichtlich zu diesem Zwecke kräftig ausschreitend vorwärts bewegten. Das nachstemmende Bein wird dabei, wie dies auf Seite 13 bei *A* gezeigt ist, vor allen Dingen im Knie vollkommen gerade gestreckt, ausserdem auch der Fuss mit dem Bein möglichst in eine gerade Richtung gebracht, mit der Ferse vom Boden erhoben, nur noch mit der Spitze gegen ihn angedrückt. Auf diese Art kann das nachstemmende Bein den Rumpf recht weit vorschieben, wenn wir ihn nur gleich beim ersten Schritte nicht zu wenig aus seiner früheren Ruhelage im Stehen haben vor- und herabfallen lassen, und so kommt ein kräftig ausgreifender Schritt zu Stande.

Aber so spielt sich dies nicht immer ab. H. Meyer in Zürich hat, diesmal nicht auf genaue Beobachtungen an der Gehbewegung einzelner Versuchspersonen, sondern einfach auf den unmittelbaren Eindruck dessen, was man täglich an dem Gang vieler Menschen auf der Strasse sehen kann, gestützt, darauf aufmerksam gemacht, dass es zur vollen Ausstreckung des nachstemmenden Beines im Kniegelenke sehr oft gar nicht kommt, sondern der Oberschenkel desselben wie der Oberkörper fast in senkrechter Lage bleibt und nur der Unterschenkel mit dem Fusse sich schräg vom Boden auf gegen beide zusammen anstemmt. Können sie nicht mehr weiter, so muss nun schon wieder das

andere Bein den Oberkörper aufnehmen; beide bleiben immer im Knie etwas gebogen, wie dies auf Seite 13 bei *B* dargestellt ist. Es leuchtet zugleich ein, dass man auf diese Art mit einem Schritte nicht so weit kommt, wie auf die erste, weil die Entfernung von da, wo das nachstemmende Bein den Boden noch berührt, bis da, wo das andere ihn wieder berühren muss, kleiner ausfällt. Aber es geht auch so vorwärts, wenn man immer ein Bein vor das andere setzt.

Es giebt also auch zwei Typen der Bewegung beim Gehen, wie der Haltung beim Stehen, zwischen denen die Gewohnheiten der Menschen durch allerlei Zwischenstufen variiren; und wir erhalten auch hier, wenn wir sie im Leben auftreten sehen, sofort den Eindruck, dass sich in der einen der bequemere, in der andern der angestrengtere Gebrauch der Organe ausdrückt. Wenn wir analysiren, so bestätigt sich der Eindruck, dass bei dem stärkeren Ausstrecken des ganzen Beines und dem weiter ausgreifenden Schritte, wie sie bei *A* dargestellt sind, mehr Arbeit geleistet wird, als bei der Art des Weiterschiebens, wobei das Bein eingeknickt bleibt und der Schritt dann auch kürzer ausfällt, wie sich dies bei *B* zeigt, und dass diese beiden Typen mit denen des Gehens bei *A* u. *B* auf Seite 12 zu vergleichen sind. Es ist nur der Unterschied, dass hier beim Gehen mit dem angestrengteren Verfahren auch wirklich mehr Erfolg erreicht wird.

Wie nun diese Typen des mehr oder weniger kräftigen Ganges mit denen der strammeren oder laxeren Haltung des Rückgrats zusammen stimmen, so werden sie auch im Leben mit einander combinirt, wie sich dies auf Seite 13 auch darstellt. Bei *A* tragen die stark ausgreifenden Beine ein Becken und Rückgrat, die wie bei *A* auf Seite 12 stark, das letztere zurückgebogen, das erstere vornüber geneigt sind; bei *B* steht wie bei *B* auf Seite 12 ein wenig rückwärts geknicktes Rückgrat auf einem ebensowenig vornüber geneigten Becken und wird von den Beinen getragen, von denen das zurückstehende in geknickter Gestalt mehr nachschleppt als nachstemmt. So passt es Alles zusammen; aber nicht nur um dieser Harmonie willen ist es im Bilde so combinirt, sondern weil diese Combinationen im Leben immer wiederkehren. Möglich wären ja auch andere, wenn wir es künstlich darauf ablegen; aber es fällt uns niemals ein. Möglich wäre es, dass Jemand sich im Rückgrat so stramm zu halten pflegte, wie bei *A*, und dass es ihm doch einmal einfiele, einen so knickbeinig schleppenden Gang anzu-

nehmen, wie bei *B*. Aber wie soll er darauf kommen? Das Erste wäre eine zwecklose Anstrengung, das Letztere die Unterlassung einer zweckmässigen. Wer an erstere gewöhnt ist, wird die letztere noch weniger scheuen. Die umgekehrte Combination aber ist überhaupt garnicht möglich: wer sein Becken und Rückgrat so trägt, wie bei *B*, kann gar nicht so ausschreiten wie *A*. Denn wenn das Becken nicht vornüber hängt, kann der Oberschenkel garnicht so schräg nach hinten von ihm gehalten werden, wie es der des nachstemmenden Beines beim starken Ausschreiten muss. Die Einrichtung des Hüftgelenkes, in welchem Becken und Oberschenkel verbunden sind, leidet keine solche Biegung zwischen ihnen nach hinten. Wenn der Oberschenkel so schräg von hinten nachschieben soll, muss das Becken stark geneigt und folglich auch das Rückgrat über ihm stark zurückgebogen sein. Bei starkem Ausschreiten gehört also diese stramme Haltung des Rumpfes nothwendig dazu, und wenn sie zu diesem Zwecke angewendet wird, so hört sie auf eine zwecklose Vergeudung eines Ueberschusses von Anstrengung zu sein.

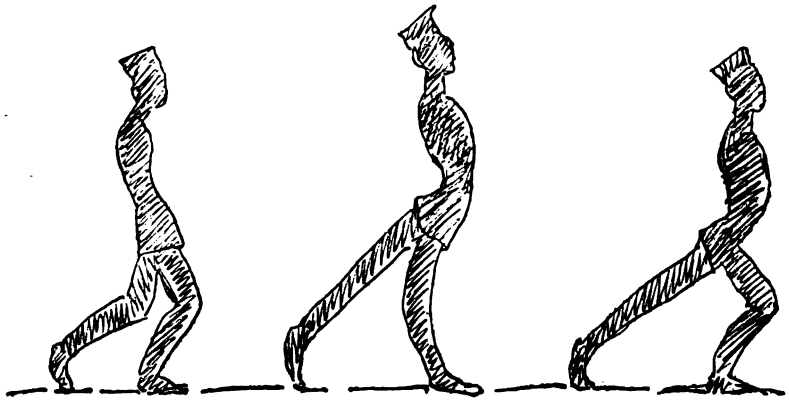
Nun könnten wir ja freilich, wenn wir recht ökonomisch mit dem Kraftvorrath unserer Muskeln wirthschaften wollten, für gewöhnlich beim Stehen die bequemere, nachlässigere Haltung, wie bei *B*, beibehalten. Sobald wir aber ausrücken und stark ausschreiten wollten, so thäten wir nun ein Uebriges auch mit der strammeren Haltung. Wir wüssten nun, warum wir es thäten. Das geht dann aber doch nicht so einfach. Die Wirbelsäule ist freilich nicht starr, sondern ein biegsamer Stab; aber sie biegt sich doch nicht so leicht, bald so, bald so, wie ein Arm oder ein Bein. Sie ist in den einen oder anderen Grad von Biegung doch etwas fest gepresst und geht nicht ohne Mühe gleich wieder in den entgegengesetzten über. Deshalb nun hat ihre Haltung bei jedem Menschen doch den Charakter einer ziemlich festen Eingewöhnung, und wie der Mensch sich im Stehen zu halten pflegt, so bleibt es dabei in der Regel auch beim Gehen, und daher also kommt es, dass dann factisch nicht nur während des Gehens, sondern im Gehen und Stehen jeder Mensch sich entweder mehr so hält und trägt wie *A* oder *B* auf Seite 12 und 13. Wer einmal die stramme Haltung wie *A* angenommen hat, der behält sie beim Gehen erst recht bei und benutzt die Freiheit, welche der Bewegung der Oberschenkel nach vorn und hinten durch die Neigung des Beckens

in dieser Lage gegeben ist, um mit grossen Schritten auszugreifen. Wer aber die bequemere Gewohnheit hat, seinen Oberkörper auf dem wenig vornübergeneigten Becken rückwärts zu halten, ihn aber in sich nach vorn einknicken zu lassen, der ändert dies nicht so leicht plötzlich, wenn er einen Marsch machen will und bleibt dadurch an die unvollkommenere Art des Schreitens gebunden. Dies ist der Grund, aus welchem die letztere überhaupt entsteht und bestehen bleibt. Wir finden sie deshalb nicht nur bei wirklich schlaffen, müden Menschen, sondern bei allen, die entweder aus Schwäche, oder aber auch nur aus Nachlässigkeit keine stramme Haltung haben.

Von diesem Ergebniss unserer bisherigen Zergliederung wollen wir nun zu einigen Exemplificationen übergehen. Der natürliche Causalzusammenhang zwischen strammer und nachlässiger Haltung des Oberkörpers und starkem oder schleppendem Schritt ist es, dessen richtige Würdigung, bewusst oder unbewusst der Tendenz zu Grunde liegt, welche die Drillung der Rekruten zur strammen Haltung mit so viel Mühe und Schweiss verfolgt, und wir werden aus dieser Nutzanwendung heraus ihre Zweckmässigkeit verstehen können und zugestehen müssen.

Diese eigentliche Absicht bei der Sache ist auch insofern ganz offenbar, als ja die Exercirpraxis sogleich die Sache bei der Application auf das Marschiren anfasst und in dieser vor Allem die nachlässigere Gewöhnung, welche die meisten Jünglinge von Haus aus mitbringen, im Sinne des Ideals *A* unserer vorhin zergliederten Figuren in der Art umzumodeln bestrebt ist, wie diese künstliche Metamorphose nun hier auf Seite 19 dargestellt ist. Kommt der Rekrut bei *A* mit jenem Gang und jener bummligen Art von Haltung an, die wir in den früheren Figuren mit *B* bezeichnet haben, so wird ihm alsbald eine andere beigebracht, die freilich geradezu unnatürlich ist, hier bei *B*, aber sehr geeignet das abzugewöhnen, was die frühere nachlässige Art sich zu tragen bedingte. Er muss nun statt bisher mit beständig im Knie gebogenen Beinen, stelzbeinig wie ein Storch, mit ganz geraden einherschreiten, oder, wie der Unterofficir sagt: „die Knie durchdrücken", d. h. sie noch mehr geradestrecken als gerade, nicht nur an dem Bein, welches von hinten nachstemmt, sondern auch an dem, welches vor- und ruhig wieder aufgesetzt wird. Ja es soll vorkommen, dass gerade dieses zur grösseren Verdeutlichung der Uebung unsanft vor die Kniescheibe gestossen wird. Das ist beinahe so,

als wenn man den Sack schlägt und den Esel meint. Denn dazu, dass das vorgesetzte Bein im Knie geradegestreckt werden soll, liegt gar kein vernünftiger Grund vor, da es beim kräftigsten Ausschreiten auch nicht geschieht, ebensowenig dazu, dass es beim sogenannten Parademarsch erst ganz vorgestreckt wird, bevor es auf den Boden tritt. Aber auf die Haltung des anderen Beines kommt es an, welches noch zurück ist; das hintere, wollen wir es einmal für den Augenblick nennen. Dieses hat sich, bevor das vordere aufgetreten ist, möglichst geradestrecken müssen, um so den Abstand von da, wo es



Die Drillung des Rekruten (Erklärung im Text).

noch aufgestanden hat, bis dahin, wo das andere wieder aufgesetzt ist, mit einem Worte: den Schritt möglichst gross herauszubringen. Und dazu wieder war, wie wir aus unserer früheren Zergliederung wissen, nöthig, dass sich das Becken vornüberneigte, die Wirbelsäule aber über ihm zurückbog. Dies macht als ungewohnte Anstrengung Vielen die meiste Mühe und wird eben erst durch das steife Verweilen in der Schrittstellung forcirt.

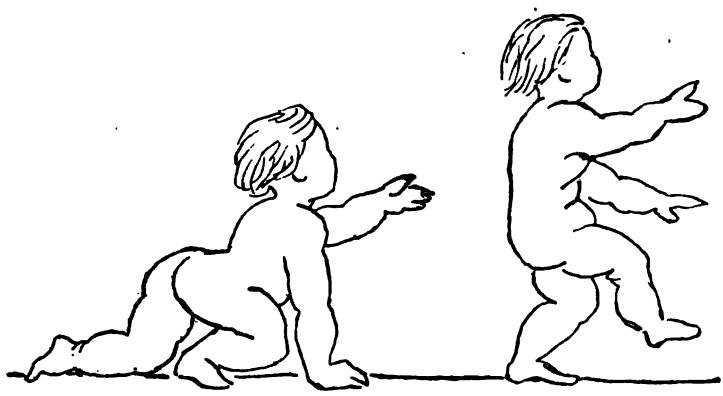
Ist dies glücklich gelungen, nimmt sodann das Marschiren seinen Fortgang von Schritt zu Schritt und endlich im vollen Zuge auf eine grosse Strecke, so muss und wird sich immer wieder das vorgesetzte Bein einknicken, da es ein ganz unnützes Auf- und Abheben des Oberkörpers wäre, wenn jedesmal das Bein, welches ihn am Ende eines Schrittes wieder unterstützt, unter ihm ganz gerade aufgestellt würde, um ihn im nächsten Augenblicke wieder vorwärts herabfallen

zu lassen. So kommt denn schliesslich praktisch der Schritt heraus, den wir vorher als ausgiebigsten definirt haben und der hier bei *C* wieder dargestellt ist. Die nöthige Bedingung für ihn, welche als Resultat der früheren Uebung gewonnen ist und bleibt, besteht eben auch hier, wie wir sehen, in der nunmehr erlernten und damit zugleich als Gewohnheit angenommenen Haltung des Beckens und des Rückgrates, die sich besonders durch die Einknickung des Rückens über dem Kreuz im Profil deutlich bemerkbar macht.

So wird durch die harten Künste des Lehrschrittes und Parademarsches eine Art von Haltung dem Körper aufgenöthigt, die ihn dann schliesslich zum vollkommensten Sturmschritt und ausgiebigsten Parforcemarsch vorbereitet macht. Ob die allgemeinere Verbreitung und moderne Beliebtheit dieser Haltung auch in unserem ganzen Volke (ausgenommen die Volksgenossen von fremdem Stamme) nur als eine Folge dieser militärischen Erziehung, die sich dem übrigen Volke mittheilt, zu betrachten, oder ob eine Anlage dazu von Urzeiten her dem germanischen Stamme innewohnt, ist schwer zu sagen. Schon in den Zeiten der Völkerwanderung hatten vielleicht unsere Vorfahren nicht nur längere Beine als die Römer, sondern auch einen mit denselben mehr ausgreifenden Gang, und die Juden, die doch bei uns auch an dem Exercitium der allgemeinen Wehrpflicht theilnehmen, behalten doch ihren Typus der schlaffen Haltung. Das ist aber gewiss, wenn wir anderen die natürliche Anlage zur strammeren haben und im Interesse der Wehrhaftigkeit des Volkes noch künstlich zu derselben angehalten werden, dass eins dem andern hilft und uns so rein körperlich eine Ueberlegenheit giebt, die uns im Kampfe mit anderen Nationen zu Gute kommt. Denn in den Erfolgen der modernen Kriegführung spielt doch noch mehr als in früheren Zeiten das ausgiebige Marschiren eine grössere Rolle als das wüthendste Hauen, Stechen und Schiessen. Interessant ist in dieser Beziehung auch noch eine Vergleichung antiker Statuen aus verschiedenen Zeiten. Ich erwähnte bereits, dass die meisten derselben, und zwar gerade die aus der Hochblüthe der Plastik, einen nachlässigeren Grad von aufrechter Haltung zeigen, als der, welcher bei uns als nett und anständig gilt. Wenn wir aber Werke aus der vorklassischen Zeit vergleichen, wie die Aegineten und die Gruppe der beiden Tyrannenmörder, so sind dies eben vielfach gehende und zwar stark ausschreitende Figuren.

Dazu haben sie aber auch einen tüchtigen Knick von Einbiegung des Rückgrates über dem Kreuz. Man könnte die Vorliebe für diese Haltung eine Eigenheit des älteren Stils nennen. Sie kann aber auch einen objectiven Grund in den Gewohnheiten der gleichzeitig lebenden Menschen gehabt haben. Diese Vorblüthe der Plastik fiel in die Zeit der Marathonkämpfer; das Geschlecht der hochklassischen Kunstperiode war schon weichlicher.

Gehen wir nun zurück auf die Zeit im Leben jedes einzelnen Menschen, wenn er die ersten Uebungen in aufrechter Haltung und aufrechtem Gehen macht. In ihren Anfängen treten beide von vornherein garnicht zugleich auf. Aufrecht hält sich das Kind von einem



A *B*

Die Erhebung des Kindes zum aufrechten Gang (Erklärung im Text).

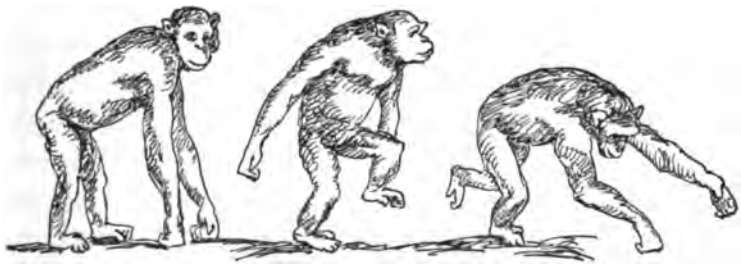
Vierteljahr, d. h. es sitzt aufrecht im Stühlchen oder auf dem Arme der Mutter, es trägt sein Rückgrat etwa senkrecht auf dem Becken, das im Sitzen mit seiner Oeffnung gerade nach oben gerichtet ist. Die Wirbelsäule ist über derselben durchaus nicht rückwärts gebogen, eher im Ganzen etwas vorwärts einknickend. Fähig ist sie freilich schon zu einer Krümmung nach hinten, überhaupt sehr biegsam. Dies zeigt sich, sowie man das Kind auf den Bauch legt, oder wenn es in der zweiten Hälfte des ersten Lebensjahres kriechend wie ein Thier auf vier Füssen geht und dabei doch immer mit dem oberen, oder jetzt noch vorderen Ende des Rückgrates den Hals und Kopf schon aufrecht zu stellen versucht. Der Rücken biegt sich rückwärts stärker als je bei einem erwachsenen Menschen, während die obere, oder jetzt

noch vordere Oeffnung des Beckens mit dem an sie anstossenden Stück Wirbelsäule noch gerade vorwärts gerichtet bleibt wie hier bei *A* auf Seite 21. Dies brauchte nur annähernd so zu bleiben, wenn hernach die Aufrichtung des ganzens Körpers auf zwei Füssen gelungen ist, und Becken und Rückgrat wären von vornherein möglichst günstig gestellt für einen ausgreifenden Schritt. Es bleibt aber vorläufig nicht so, sondern das aufgerichtete Rückgrat biegt sich in Folge der Belastung von oben zunächst wieder nach vorn, das Becken stellt sich wieder wie im Sitzen gerade aufwärts, und die Oberschenkel können sich von ihm abwärts noch nicht nach hinten stellen, ja noch nicht einmal vollkommen senkrecht wie hier bei *B*. Sie bilden mit dem unteren Ende des Rumpfes noch wie beim vierfüssigen Gange einen nach der Bauchseite hingebogenen Winkel. Es ist also kein rechter Schritt mit von hinten nachstemmendem Beine möglich, ja nicht einmal ein ordentliches Stehen mit vollkommen gestreckten Beinen. Man findet denn auch die Wirbelsäule bei unveränderter Lage und Haltung im Körper des einjährigen Kindes fast ohne alle beständigen Biegungen; aber sie ist im Ganzen noch sehr biegsam.

Ein russischer Geburtshelfer, Babuchin, hat uns auf der Naturforscherversammlung in Rostock sehr anschaulich an Präparaten von mitten durchschnittenen Leichen kleiner Kinder vordemonstrirt, wie es nun weiter gehen muss. Ist die Wirbelsäule zu dieser Zeit von Natur fast ganz gerade, und bildet der Oberschenkel in seiner Verbindung mit dem Becken mit der Wirbelsäule einen nach vorn gebogenen Winkel, der durch Biegung verstärkt, aber durch Streckung nicht ganz gestreckt wird, so kann der Oberschenkel nicht gerade aufrecht stehen oder gar nach hinten, ohne dass das Becken mit der Wirbelsäule sich nach vorn umlegt. Soll letztere dabei doch mit ihrem oberen Ende aufrecht bleiben, so muss sich ihr unteres Ende nach hinten biegen, und so entsteht eben mit der vollkommenen Ausbildung des Stehens und Gehens die Gestalt des Rückgrates, wie wir sie früher besprochen haben. Wenn man am oberen Ende die mit dem unteren fixirte Säule nach hinten biegt, so entsteht fast geradezu die Gestalt wie beim Erwachsenen, und wird nun bei dem mit ihr fortschreitenden Wachsthum der Wirbelknochen und Zwischenscheiben mehr oder weniger bleibend ausgebildet. So entsteht also beim Kinde die Haltung des Rückgrates, die zur Aufrechtstellung ihres oberen

Endes bei gleichzeitiger Möglichkeit des aufrechten Ganges unentbehrlich ist, von selbst aus dieser Nöthigung, ebenso wie, was danach noch zu wünschen übrig bleibt, hernach durch den Unterofficier nachgeholt wird.

Ein schwacher Versuch in derselben Richtung sind offenbar die Ansätze zum Gang auf zwei Füssen mit aufrechter Haltung bei den Affen. Die Abbildung derselben in drei Stellungen, die ich hierneben zusammengestellt habe, sind Copien aus der Stuttgarter Wochenschrift „Ueber Land und Meer", welche dem kürzlich in Dresden entschlafenen Schimpanse einen illustrirten Nekrolog gewidmet hat. Die Affen haben aufrechte Haltung des Rückgrates ohne aufrechten Gang wohl auch schon, wenn sie sich sitzend und kletternd auf Bäumen herumtreiben. Sie besteht aber, wie bei den Kindern im Anfang, auch nur in ein-



A *B* *C*

Gehversuche des Affen (Erklärung im Text).

facher Aufrichtung der in sich ziemlich einfach geraden Säule. Kommt nun der Affe auf den Boden und tritt mit allen Vieren auf, wie andere Thiere, so steht sie wieder vorwärts, aber durch die langen Arme doch vorn immer etwas emporgehoben (*A*). Will er sich ganz aufrichten, so muss er auch wieder die ganze Säule mit dem Becken aufrichten (*B*), und dann ist es eben, wie wir wissen, nichts mit dem Ausschreiten, weil kein Bein nach hinten vom Becken ausgreifen und also von hinten nachstemmen kann. Das eine wird zwar kühn in die Luft hinein vorgesetzt, wie bei den ersten Schrittversuchen des aufgestandenen Kindes. Wenn es aber zur Erde kommt und der Oberkörper mit ihm zur Ruhe, so ist er nicht viel weiter gekommen, als er auf dem anderen Fusse schon war. Kommt der Affe in Eifer und will schneller vorwärts kommen, so fällt er doch wieder auf die

Vorderpfoten, wie der Pudel und der Tanzbär (*C*), und dann geht es freilich gleich wieder viel schneller. Denn nun ist das Becken wieder geneigt, die Hinterbeine können weit ausgreifen, während die vorderen den wieder von seiner Höhe herabgestürzten Oberkörper über dem Boden halten.

Man sieht also: die Sache ist nicht so einfach, wie sie sich der Affe wohl denkt, den vierfüssigen Gang durch Anpassung in den aufrechten zu verwandeln und wie ein Mensch aufzutreten. Es genügt eben nicht, den vorher horizontal getragenen Balken des Rückgrates als senkrechte Säule aufzurichten. Denn dadurch wird das Becken auch mit dem vorderen Ende nach oben gestellt und die Hüftgelenke, welche an seiner früher unteren, jetzt vorderen Seite angebracht sind, verlieren ihren Spielraum nach hinten, und damit fällt die nachstemmende Wirkung der Beine auf das Becken beim Gehen weg, zu der beim vierfüssigen Gange Alles so passend eingerichtet war. Soll dies auch nach der Annahme der aufrechten Haltung wieder ermöglicht werden, so muss eben das Becken nicht ganz mit aufgerichtet werden, sondern nur der Oberkörper durch Knickung der Wirbelsäule über dem Becken nach hinten. Dann kann das Nachstemmen losgehen. Wenn der Mensch aus dem Affen entstanden sein soll, hat er sich in dieser Richtung schon sehr entwickelt und kann es darin mit der Zeit bei fleissigem Exerciren noch viel weiter bringen. Schiller hat schon die Erreichung der fertigen aufrechten Haltung als eine Art früh erreichter Kulturstufe des Menschen in seinem Gedicht an die Künstler gefeiert:

„Jetzt stand der Mensch und wies den Sternen
„Das königliche Angesicht.
„Es dankte nach erhabnen Fernen
„Sein sprechend' Aug' dem Sonnenlicht."

Auch durch Vererbung scheint die auf diese Art durch Anpassung entstandene Gestalt und Haltung der Wirbelsäule schon mit übertragen zu werden. Dafür spricht die Leichtigkeit, mit der es dem Kinde vorübergehend beim Uebergange vom Kriechen zum Aufstehen (bei *A* auf Seite 21) gelingt, sein Rückgrat rückwärts zu biegen, wenn es auch zur Zeit noch für diese Möglichkeit sonst weiter keine Verwendung hat.

Man kann wohl fragen: was mag daraus noch werden, wenn unsere Nachkommen es bei fortgesetzter Entwickelung in dieser An-

passung der aufrechten Haltung an die Vervollkommnung des aufrechten Ganges noch weiter bringen als wir. Denn wenn wir es auf diesem Wege der Descendenz zu der Stufe gebracht haben, auf der wir jetzt stehen, warum soll derselbe Process nicht weiter gehen, bis durch ihn und andere ähnliche Metamorphosen noch ganz andere Menschen oder auch Engel in die Welt gesetzt werden. Und wenn wir, um bei unserem Thema zu bleiben, nur an die fortgesetzte Abknickung des Oberkörpers gegen das Becken denken, welche es möglich macht, den ersteren ebenso vollkommen aufrecht zu tragen wie jetzt, und das letztere durch die Beine noch besser als jetzt einherschieben zu können, so fehlt es uns schon jetzt in der vergleichenden Anatomie nicht an Vorbildern für diese Tendenz des Fortschrittes. Es ist ja nicht gesagt, weil wir es in der geistigen Kultur allen Thieren zuvor thun, dass nicht in einzelnen Functionen die einen oder anderen uns übertreffen. So ist z. B. beim Gehen das Auftreten mit den Zehen bei den meisten schnell laufenden Thieren wohl eine weitere Vervollkommnung des Ganges über den Sohlengang der Frösche, Bären und Menschen hinaus, die sich der Mensch durch die immer wiederkehrende Mode der hohen Absätze allmählich ebenfalls anzupassen bestrebt ist. Und die Vögel haben ja durch ihre Flügel schon längst unseren Neid und unsere Phantasie zur Ausmalung eines unerreichten Ideals höherer Vollkommenheit angeregt, wenn es auch jedenfalls zu viel verlangt ist, wenn wir, wie die gemalten Engel, die Flügel der Vögel haben und unsere Hände dazu behalten wollen, da ja die Hände und die Flügel nur verschiedene Formen desselben Gebildes von Extremität darstellen. Aber auch schon in Gang und Haltung sind die Vögel uns bereits voraus. Sie tragen das Becken mit seiner Achse horizontal wie die vierfüssigen Thiere, aber das von demselben nach dem Rücken hin empor gebogene Rückgrat aufrecht wie wir. Man denke nur an das Bild eines stolz einherschreitenden Hahnes. Wir haben unsere westlichen Nachbarn durch die Application der verbesserten aufrechten Haltung auf die Marschfähigkeit der Truppen überflügelt, aber ihre Damen marschiren auf dem Gebiete des Geschmackes und der Mode noch immer an der Spitze der Civilisation, und befleissigen sich, wenn wir den Bildern in ihren illustrirten Blättern glauben dürfen, eines Ganges, der mit der nöthigen Drappirung dazu sehr an einen Vogel Strauss erinnert. Am Ende werden

sie noch auffliegen. So liesse sich dies Thema von einer fortgesetzten Entwickelung oder Descendenz im Darwin'schen Sinne „mit wenig Witz und viel Behagen“ in Bild und Wort noch beliebig weiter spinnen; aber ich will es abbrechen, da ich so schon fürchten muss, die erlaubte Grenze eines blossen Spiels mit Phantasien überschritten zu haben. Deshalb zum Schluss nur noch eine ernsthafte Moral von der Geschichte.

Wir haben gesehen, dass in der That eine mehr oder weniger bleibende Gestalt eines der festesten Stücke an unserem ganzen Körper durch den Gebrauch im Leben noch bei schon erwachsenen Menschen so oder so geprägt werden kann, bei Kindern aber immer erst unter denselben Einflüssen sich herausbildet. Wir können von einer ähnlichen Wirkung vor der Geburt nicht viel reden, sondern hier mehr nur an vererbte Uebertragung der ersten Anlage der Gestaltung denken. Wir können über ähnliche Vorgänge bei der Entwickelung der Thiere Vermuthungen machen. Das Resultat bleibt, dass die Anlage zur Gestaltung auch der schliesslich festesten Körpertheile von Haus aus sehr nachgiebig ist, sich in ihrem Abschlusse sehr durch die willkürlichen Bewegungsimpulse modeln lässt.

„Es ist der Geist, der sich den Körper baut,“

und es ist gar nicht zu ermessen, wie weit in die Uranfänge unserer Organisation diese Wirkung zurückreicht. Im fertigen Zustande hängt die Möglichkeit der Functionen unserer Organe in engen Grenzen von ihrer Gestalt und sonstigen Structur ab. Im werdenden wird umgekehrt die Anlage der letzteren von den immer gleichzeitig schon auftretenden Regungen der ersteren in ihrer Präparation dominirt. Man kann keinen Menschen geradezu dafür verantwortlich machen, was ihm für eine Nase gewachsen ist; denn es ist nicht abzusehen, wie er dies hätte ändern können. Aber Vieles von dem, was er schliesslich als feste Eigenschaft an sich trägt, hat er sich erworben, und die Fortsetzung dieser Arbeit von Geschlecht zu Geschlecht kann mit der Zeit die Aneignung immer neuer Organe und Kräfte begreiflich erscheinen lassen, die dem Einzelnen dann künftig gleich angeboren werden.

Sehen wir doch etwas Aehnliches auch auf rein geistigem Gebiete. Im Leben und der Geschichte des Menschen, wie er als fertiger vor uns steht, unterscheiden wir Charakter und Gesinnung als das bleibend

Gegebene von Handlung und Stimmung als dem in stetem Wechsel Geschehenden wie feste Form und Function der Organe. Erfahrung und Poesie lehren uns auf dieser Grundlage das Schicksal des Menschen als Product seiner angeborenen Anlagen und der von aussen auf ihn einwirkenden Umstände nehmen und verstehen. Wir können und müssen dies gelten lassen, wenn wir dem Einzelnen, wie er nun einmal ist, nicht Unrecht thun, sondern ihn mit Heiterkeit und Theilnahme in seinen Thaten und Unterlassungen, seinen Leiden und Freuden nehmen wollen, wie er geworden ist. Aber geworden ist er doch auch in seinem Charakter ursprünglich noch zum grossen Theil durch den Effect seines Thuns und Leidens im Leben. Erzogen können auch die moralischen Kräfte des Menschen wie die Organe des Körpers werden von ihm selbst und unter fremder Leitung, nicht nur durch die gesteigerte Einsicht in den Werth der auf diesem Wege erreichbaren Ziele, sondern auch durch eine wiederholte stramme Zucht und Uebung. Und so wird nicht nur der Einzelne tüchtiger, leistungs- und widerstandsfähiger für das Leben, sondern mehr noch ein ganzes Volk. Sorgen wir jeder an seinem Theil mit körperlicher, moralischer und intellectueller Arbeit, dass die Entwickelung unseres Volkes in allen diesen Richtungen gleichmässig im Gange bleibe, damit es noch lange an der unendlichen Entwickelung der Menschheit zu einer immer vollkommeneren inneren und äusseren Organisation Theil nehme und so seinen Lebensberuf erfülle. Dann erfüllen wir alle den unsrigen.

Der Ausdruck des Gesichtes, insbesondere des Blickes.*)

Man sagt: „der Glaube macht selig". Man will damit in der Regel spöttischerweise sagen, dass ein Glaube, eine Ueberzeugung, auf die ein Mensch sich so fest und ruhig verlässt, dass ihn dies zufrieden und glücklich macht, doch sehr unbegründet sein kann. Es liegt aber immerhin unwillkürlich auch die Anerkennung mit darin ausgesprochen, dass eben der Werth, den der Glaube, das Vertrauen auf eine Ueberzeugung für den hat, welcher daran festhält, nicht davon abhängt, was Andere von der Richtigkeit derselben halten, und ob sich dieselbe für Andere oder überhaupt als richtig beweisen lässt.

Zu den Ueberzeugungen, an die viele Menschen sich gläubig halten und dadurch beglückt werden, gehört der Glaube an die Eindrücke, die unsere Mitmenschen durch ihre äussere Erscheinung auf uns machen, und auf welche wir uns mit dem Vertrauen verlassen, dass sie ein Spiegel ihres Innern sind, dass wir ihnen die Gesinnungen zutrauen können, welche wir in diesem Spiegel zu erblicken meinen. Auch dieser Glaube macht selig, auch wenn wir seine Richtigkeit nicht beweisen können, indem wir uns doch auf ihn verlassen, mit Vertrauen auf ihn uns den Menschen hingeben oder von ihnen zurück-

*) Dieser „Vortrag" ist in dieser Form nicht gehalten; aber er stellt nur die erneuerte Umarbeitung von zwei älteren über dasselbe Thema dar, welche auch bereits im Druck erschienen sind, der erste, gehalten in Marburg 1860 anonym unter dem Titel: „die Schönheit und Anmuth des menschlichen Angesichts" im Morgenblatt für gebildete Leser, Stuttgart, Cotta, 1862. Nr. 39 ff., der zweite, gehalten in Schwerin 1869, unter dem Titel „das Auge und der Blick". Rostock, E. Kuhn (jetzt Werther) 1871.

ziehen und uns durch die Folgen selten enttäuscht finden. Man darf das freilich vor verständigen Leuten nicht offen aussprechen. Wer einem „auf sein ehrliches Gesicht" Geld leiht, gilt als ein schlechter Haushalter, und wer sich vollends in ein liebliches Gesicht verliebt und daraufhin das Glück seines Lebens auf Den- oder Diejenige setzt, die dasselbe als Aushängeschild ihres inneren Menschen vor sich hertragen, ist in den Augen der guten Gesellschaft sehr ungebildet oder verrückt. Und doch geht es im Grunde im Leben sehr oft so zu und ist auch ganz recht und fällt auch gut aus. Aeussere Eindrücke sind es doch, welche zuerst Neigung oder auch Abneigung unter den Menschen herbeiführen und dann schon nicht leicht durch entgegenstehende Wahrnehmungen oder Erwägungen entkräftet werden. Man sucht sich freilich in den so entstandenen Empfindungen bei der Liebe durch einige gebildete Gespräche in Thee- und Tanzgesellschaft, beim Hass durch Ermittelung von übeln Nachrichten über den, den man nicht leiden kann, zu bestärken; aber die wahre Bestätigung bringt oft lange nachher das Glück oder der Kampf des Lebens.

Wenn dem aber so ist, dann ergiebt sich für unser Streben nach Erkenntniss die Frage, ob sich die Richtigkeit des Glaubens an die Eindrücke, die wir von anderen Menschen mit unsern Augen in uns aufnehmen, nicht beweisen, oder wenigstens begreiflich machen lässt. Nicht als ob ihre Zuverlässigkeit dadurch für den Gebrauch sehr erhöht, oder durch richtige Begründung im Gebrauch berichtigt werden würde; auch nicht einmal mit dem Nutzen, den etwa die Kunst des Malers oder des Schauspielers daraus ziehen könnte, um die gewinnenden oder abstossenden Eindrücke, die im Leben die Menschen aufeinander machen, in der nachahmenden Darstellung richtig wiederzugeben; sondern nur einfach zur Befriedigung des Bedürfnisses, das wir haben, uns von Wirkungen, die wir unwillkürlich empfinden, auch Rechenschaft zu geben. Aber das Leben und die Kunst, der es gelingt, ähnliche Eindrücke wie im Leben hervorzubringen, müssen das Material und die Beispiele liefern, deren bereits vorliegende Wirkung wir uns versuchen, in ihrem Grunde klar zu machen. Nur wird natürlich nicht gerade der am meisten hierzu berufen sein, der im Leben selbst eben stark ergriffen und betheiligt ist; sondern vielmehr kann dies nur der aufmerksame, unbetheiligte, aber doch Theil nehmende Zuschauer, und die bewährtesten Beobachter in dieser Richtung sind

offenbar die Künstler, denen es gelingt, einen Eindruck aus dem Leben im festen Bilde, in Farbe oder Stein so festzuhalten, dass er noch seine Wirkung macht. In ihren Werken werden wir die wirksamsten Eindrücke fixirt und in ihnen am leichtesten die Gelegenheit finden, dasjenige zu zergliedern, worin der Grund der Eindrücke liegt.

Wenn wir nun versuchen wollen, durch Analyse von einigen solchen Beispielen dem Eindrucke, den besonders der Ausdruck des Gesichtes hervorbringt, auf den Grund zu gehen, dürfen wir es uns wohl schenken, zuvor, wie dies bei solchen Versuchen sonst üblich ist, auf die Geschichte der schwachen Anläufe zurückzugreifen, welche die alte sog. Physiognomik genommen hat, um eine Uebereinstimmung innerer Eigenschaften des Menschen mit Zügen der äusseren Gestalt, besonders seines Hirnschädels nachzuweisen, oder auf die mehr oder weniger sinnreichen Spiele der Phantasie, deren Anfänge auf keinen Geringeren als Aristoteles*) zurückgehen, und den eigenthümlichen Eindruck mancher Menschengesichter aus ihrer Aehnlichkeit mit gewissen Thieren herleiten wollten.

Ich brauche auch kaum noch auszuführen und zu begründen, dass es sich überhaupt nicht um die Eigenschaften der festen Form des Gesichtes oder des ganzen Körpers handeln kann, wenn wir nach dem Grunde von Eindrücken suchen, durch welche sich geistige Gaben des Menschen äusserlich kund geben. Die reine Form des Gesichtes, die Schönheit oder Hässlichkeit desselben, ebenso wie die Familien- oder Volkstypen derselben lassen sich als solche sehr wohl zergliedern und nach ihren Proportionen oder der Gestalt ihrer Theile im Einzelnen feststellen; aber sie sind es nicht, in denen wir Charakter oder Stimmung des Menschen wie im Bilde erblicken und erkennen. Schönheit oder Hässlichkeit erregen ein rein sinnliches Wohlgefallen oder Missfallen und wirken dadurch auch dazu mit, uns anzuziehen oder abzustossen; aber dabei ist kein richtiges oder falsches Gefühl oder Urtheil darüber, welche geistige Gaben wir einem Menschen zutrauen, im Spiele. Es unterliegt keinem Zweifel, dass sich hinter einem schönen Gesichte ebenso gut ein edler wie ein schlechter Charakter verbergen kann.

---

*) Die grössten Männer scheinen auf diesem Gebiete kein Glück zu haben. Auch die grossen Physiologen Charles Bell und Johannes Müller haben sehr schwache Beiträge zur Bearbeitung desselben geliefert.

Alles, was zum geistigen Ausdrucke in der äusseren Erscheinung des Menschen beiträgt, führt sich auf Bewegung zurück, erfahrungsmässig und begreiflicherweise. Die Bewegung ist es, worin sich der Einfluss des Geistes auf den Körper bethätigt und also auch seine Thätigkeit in demselben sich sichtbar zu erkennen giebt, sowohl als Ausdruck momentaner Stimmungen, Absichten und Bestrebungen, wie auch als bleibender Charakter. „Die Mienen" sagt Wittich, „mit welchen wir all unser Sprechen, unser Vorstellen und Denken begleiten, sind es, die Yoriks Schädel beleben würden, und die, wenn sie eben mit einer gewissen Regelmässigkeit und Häufigkeit sich einstellen, auch dem ruhenden Gesichte einen bestimmten, dauernden Ausdruck zu geben vermögen." Dieser Gedanke ist nicht neu. Schon Schiller hat ihn in seinem Aufsatze über „Anmuth und Würde" ausgesprochen und durchgeführt. Er erklärt Anmuth, ausgehend von dem Bilde des Gürtels der Venus, welcher der Göttin der Schönheit selbst nur als ein Attribut beigelegt wird, als Schönheit der Bewegung im Gegensatze zur Schönheit des Baues (oder architektonischer Schönheit). Das kommt auf dasselbe hinaus, was wir Ausdruck nennen, d. h. schöner oder wohlgefälliger Ausdruck. „Anmuth," sagt er, „kann nur der Bewegung zukommen, denn eine Veränderung im Gemüth kann sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt offenbaren." Er stellt den Satz auf, dass diese Eigenschaft der Anmuth nur an willkürliche Bewegungen gebunden sein könne, erklärt dies aber dann näher dahin, dass eine Art von halb willkürlichen oder unwillkürlichen Bewegungen, die er sympathetische nennt, hinzukommen müssen, um den Eindruck der Anmuth zu machen. Er deutet an, dass aus dieser Anmuth in der Bewegung auch eine Anmuth in festen Zügen als eine Eigenschaft „verfesteter Bewegung (in Züge übergegangener)" werden könne, und nimmt in Aussicht, bei anderer Gelegenheit den Nachweis zu liefern, dass „alle Schönheit zuletzt bloss eine Eigenschaft der wahren oder anscheinenden Bewegung sei".

Wenn dies nun auch schwer durchzuführen sein wird, so gilt es doch unzweifelhaft für die Fälle, in denen ein bleibender Zug in der Gestalt, besonders im Gesicht des Menschen sich als bleibende Spur einer von Zeit zu Zeit eintretenden Bewegung darstellt. Die augenblickliche Bewegung giebt einer augenblicklichen Erregung oder Stimmung Ausdruck. Wenn eine solche aber bei einem Menschen besonders

oft eintritt, so drückt sie dem Gesichte desselben ihre bleibende Spur auf, welche dann die Neigung zu dieser Art von Erregung oder Stimmung als bleibenden Charakterzug ausdrückt. Dieser Gedanke ist besonders ausführlich und gründlich von Piderit*) durchgeführt, indem er Mimik und Physiognomik in der Art als zwei parallele Aufgaben abhandelt, dass die eine aus der andern folgt. Er beschreibt in der Mimik der Reihe nach alle möglichen Veränderungen der Gesichtszüge, welche erfahrungsmässig gewisse Affecte begleiten oder ausdrücken, und deutet auch hier schon zuweilen an, wie ein derartiger Ausdruck bleibend werden kann. In der Physiognomik aber stellt er dieselbe Betrachtung noch einmal an, immer mit dem Zusatze, dass die bleibende Spur einer Art von Affect, z. B. Heiterkeit, einen zu diesem geneigten Charakter, also z. B. einen heiteren, zeigt. Wenn man sich diesen Grundgedanken nun einmal klar gemacht hat, dürfte es genügen, wenn wir uns die Art, wie eine Bewegung mimisch, d. h. als Ausdruck augenblicklicher Gemüthszustände wirksam wird, klar machen. Die physiognomische Anwendung davon folgt dann wohl von selbst.

„Sympathetische Bewegungen" sagt Schiller, begleitende können wir sagen, besonders im Anschlusse an rein willkürliche**) sind es, in denen sich die Wirkung des Ausdruckes der Stimmung, der Empfindung und des Charakters offenbart, von welchen das, was man mit Absicht thut und treibt, begleitet ist. Diese begleitende Bewegung kann entweder an sich vollkommen zwecklos sein und trotzdem einen Gemüthszustand offenbaren, mit dem sie erfahrungsmässig verknüpft ist, dem sie also Ausdruck giebt. In diesem Falle ist kaum ein Grund einzusehen, warum sie dies thut. Es ist so. Oder aber sie erreicht auch einen Zweck, der den Erfolg mitbeeinflusst, welchen wir mit der deutlich willkürlichen Bewegung verfolgen, zu welcher sie begleitend hinzukommt. Dann hat dieser Nebenzweck, dem sie dient, wohl auch eine Nebenabsicht zur Voraussetzung, mit der wir die eigentliche bewusst willkürliche Bewegung unternehmen, und es erklärt sich so ganz natür-

*) Mimik und Physiognomik. II. Auflage. Detmold 1886 (zuerst unter dem Titel „wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik", etwa Mitte der sechziger Jahre erschienen). Ich habe diese Betrachtungen zuerst, auch anknüpfend an Schiller, in dem ersten der beiden oben S. 28 citirten Vorträge im Jahre 1862 entwickelt.

**) Vgl. meinen Aufsatz über willkürliche und unwillkürliche Bewegungen im März- und Aprilhefte der Deutschen Rundschau 1891.

lich, dass diese begleitende Nebenabsicht oder die ihr wieder zu Grunde liegende Stimmung und Gesinnung sich in ihr manifestirt oder zum Ausdrucke kommt. Ich will dies beides nacheinander in einigen Hauptbeispielen nachzuweisen versuchen und dann auch noch auf solche Combinationen von beiden miteinander oder mit dritten willkürlichen oder auch unwillkürlichen Bewegungen kommen, welche uns vielleicht die Möglichkeit eröffnen, beide in ihrem Grunde auf gemeinsame letzte Ursachen zurückzuführen. Natürlich müssen diese Ursachen zuletzt immer auf eine Beziehung der Bewegung zu irgend einer geistigen Absicht oder Bedingtheit hinauskommen.

Ohne Absicht, Zweck und Erfolg in Ursache und Wirkung sind jedenfalls die hauptsächlichsten Bewegungen im Gesichte des Menschen, an die man zuerst denkt, wenn von Ausdruck oder Mimik die Rede ist, und von denen man doch aus langjähriger Erfahrung von Jugend auf gelernt hat, sie als Zeichen von Stimmungen und Gesinnungen des Menschen aufzufassen und richtig zu deuten. Lachen und Weinen, Naserümpfen und Stirnrunzeln stellen Gestaltveränderungen in der Modellirung der Haut des Gesichtes dar, mit denen nichts geleistet wird, die wir also auch nicht mit der Absicht auf einen zu erreichenden Zweck willkürlich eintreten lassen. Wir machen sie überhaupt nicht willkürlich, können gar nicht wollen, dass sie eintreten, weil wir die einzige Folge, die sie haben, die sichtbare Veränderung der Gesichtszüge, selbst gar nicht sehen. Nur wenn wir sie im Spiegel betrachten, lernen wir sie einigermassen auch willkürlich ausführen, ohne aber dabei sonst einen Zweck zu verfolgen, und ohne dann auch gerade die natürlichen Combinationen zu treffen, welche ohne unsere Absicht eintreten, wenn wir uns in gewisser Stimmung befinden. Aber an anderen Menschen sehen wir sie erscheinen, ohne dass sie es wollen, auch ohne dass sie es verhindern können. Wir wissen dann aus Erfahrung, dass dies ihr unwillkürliches Auftreten im Gesichte Anderer ein untrügliches Zeichen gewisser Stimmungen oder Gemüthserregungen ist, welche dadurch im Gesichte zum Ausdruck kommen.

Es giebt freilich auch manche kleine Züge der Modellirung oder Faltung in der Haut des Gesichtes, die sich allenfalls auch als absichtliche Anstrengungen zu bestimmten Zwecken, wie Schmecken

oder Beissen, oder Vermeiden eines Geschmackes erklären lassen und dann in begreiflicher Weise auch als Aeusserung einer schmeckenden oder beissenden oder unangenehm schmeckenden Wahrnehmung oder Absicht deuten lassen. Piderit hat eine Reihe derartiger kleiner ausdrücklicher Faltungen der Haut, besonders in der Umgebung des Mundes, beschrieben und abgebildet, welche er z. B. als prüfenden, süssen oder bitteren Zug bezeichnet und damit theils ihre ursprüngliche Beziehung zu einer Wahrnehmung oder Absicht bezeichnen will, theils ihre Eigenschaft als Ausdruck einer Gemüthsverfassung, die man mit einem bitteren oder süssen Geschmack einer prüfenden Absicht vergleichen oder auf etwas dem Verwandtes zurückführen kann *). Manche von ihnen sind ohne Zweifel gut beobachtet, und auch die Deutung hat zum Theil etwas Einleuchtendes, wenn auch dabei wohl etwas mehr bildliche Vergleichung von bitteren oder süssen Geschmäcken und Gemüthsverfassungen u. dgl. mit unterläuft. Ich will aber bei diesen Zügen der Mimik nicht verweilen, weil mir scheint, dass sie in der gesammten Wirkung des Mienenspieles weder eine grosse Rolle spielen, noch auch zu ihrem Verständnis etwas Entscheidendes beitragen.

Wenn ich sodann hier auf die beiden grössten und bekanntesten mimischen Bewegungen, das Lachen und Weinen komme, so meine ich damit zunächst auch nur die Veränderung der Gesichtszüge, die wir so nennen oder die zu der ganzen Reihe von Bewegungen gehören, welche wir so nennen und welche, wenn sie stark auftreten, ebensoviel, oder noch mehr in einer eigenthümlich gesteigerten Rhythmik des Athmens bestehen, beim Weinen mit Erguss von Thränen verbunden, was Alles erst recht auch innere Stimmungserregungen zum Ausdrucke bringt. Man kann die sich damit verbindende oder meist schon vorangehende Veränderung der Gesichtszüge als Begleiterscheinung oder Vorbereitung dieser stärkeren Erregungsäusserung ansehen. Zunächst aber sind diese veränderten Gesichtszüge beim Ausdruck des Lachens und Weinens begleitende Variationen einer beginnenden Oeffnung des Mundes, die sich zur vollen steigern kann, und die an sich eine willkürliche Bewegung ist. Ich will nicht unterlassen, vor Allem eine Beschreibung der im Eindruck so bekannten Erscheinung zu versuchen.

*) Eine Auswahl derselben ist in den Abbildungen der II. Aufl. von Froriep's Anatomie für Künstler, Leipzig 1891, S. 44 ff., reproducirt.

Da Lachen und Weinen, wie gesagt, beide sich als Vorbereitungen zum Oeffnen des Mundes darstellen, so wird auch die höchste Steigerung oder das Endergebniss beider, ein volles herzhaftes Lachen oder ein heftiges Weinen mit Schluchzen und Thränen (Heulen oder Schreien) ein sehr ähnliches Bild darbieten, nämlich einen sowohl in die Höhe als in die Breite weitgeöffneten Mund zeigen, die Lippen von einander entfernt, die Zähne entblösst und beide Lippen in die Breite gezogen. Letzteres spricht sich dann in beiden Fällen besonders auch darin aus, dass sich seitwärts von beiden eine zusammenhängende, tiefeingezogene Grenzfalte, um die Zähne herum, unter die Backe hineinzieht, welche vom Nasenflügel herab, im Bogen um den Mundwinkel herum zum oberen Rande des Kinnes verläuft. Aber die Einleitung dazu ist in beiden Fällen eine total verschiedene, und die Spur davon zeigt sich auch noch bei hochgradigen Expectorationen der einen und andern Art, ebenso wie in den begleitenden Athembewegungen. Die letzteren betreffend, hat Piderit ganz richtig den Unterschied aufgestellt, da sie beide einen verstärkten Ein- und Ausathmungsact darstellen, dass aber beim Lachen die Ausathmung, beim Weinen die Einathmung „ruckweise" erfolgt; oder mit anderen Worten: beim Lachen (und Jauchzen) findet eine verstärkte Ausathmung, beim Weinen (und Seufzen) eine verstärkte Einathmung Statt*). Man kann hinzufügen, dass auf diesen „Ruck" jedesmal, also beim Lachen auf die Ausathmung, beim Weinen auf die Einathmung eine Pause folgt, welche sich zu einem vollen Stillstande der Athmung steigert, wenn man sich völlig ausser Athem gelacht oder geschluchzt hat. Dagegen verkennt Piderit den ebenso durchgreifenden Gegensatz im Verlaufe der Bewegungen der Lippen beim Lachen und Weinen, indem er die Gestaltveränderung derselben beim Weinen nur für eine geringe Modification von der beim Lachen erklärt und die Herbeiführung derselben, oder, wie er es nennt, den Uebergang vom Lachen zum Weinen nur der Wirkung von ein paar ganz unbedeutenden Muskeln zuschreibt. Es kommen solche Uebergänge vom Lachen zum Weinen aus inneren Gründen freilich vor; aber von ihnen auszugehen, heisst die Ausnahme zur Regel

*) Piderit spricht freilich ausdrücklich nur von einer verstärkten Exspiration beim Lachen, dagegen einer abgeschwächten Inspiration beim Weinen. Dies verstehe ich garnicht.

machen. Sie beruhen nur darauf, dass eben die Stimmung plötzlich umschlägt und also auch die eine Art des Gesichtsausdruckes in die entgegengesetzte überspringt. In der Regel aber setzen beide je nach der Stimmung getrennt ein und verlaufen von vornherein ganz verschieden *).

Die Mädchen aus Defregger's Bild „Der Salontiroler" in der Nationalgallerie zu Berlin.

Das Lachen ist eine beginnende Oeffnung des Mundes mit Hebung der Oberlippe und des Mundwinkels, mit Spannung der Unterlippe, deren Ende nach oben gezogen wird, mit Entblössung der oberen Zähne, mit Einziehung der oberen Hälfte jener oben beschriebenen Grenzfalten zwischen Lippe und Backen in der Richtung nach oben,

*) Wer sich für die Betheiligung der Muskeln dabei interessirt, den verweise ich auf meine anatomischen Schriften, die mehrfach davon handeln (z. B. mein Handbuch der topographischen Anatomie, S. 95, und den Text zur ersten Hälfte meines Handatlas, S. 40).

wodurch sie zur Lachfalte wird. Das Weinen dagegen besteht in einer Oeffnung des Mundes mit Herabziehung der Unterlippe und des Mundwinkels, mit Spannung der Oberlippe durch die Herabziehung ihrer Enden, Entblössung der unteren Zähne und beginnender Bildung der unteren Hälfte jener Grenzfalte mit Einziehung nach unten, wodurch sie zur weinerlichen wird. Lessing konnte noch Betrachtungen darüber anstellen, dass das Lachen nicht abbildbar sei. Er hatte eben Defreggers Bilder noch nicht gesehen. Ich gebe hier im Umriss die zwei Mädchen von seinem Bilde „der Salontiroler". Die Dunkle zeigt das Lachen auf der Stufe der ausgesprochen reinen Bewegung des Mundwinkels nach oben mit Bildung einer spitzen Einziehung der Grenzfalte zwischen Backe und Oberlippe nach oben; die Blonde die Steigerung desselben zur vollen Mundöffnung mit Einziehung der ganzen Falte nach hinten, aber immer noch mit Spannung der Unterlippe mehr als der Oberlippe, Entblössung nur der oberen Zähne. Ich wüsste im Augenblick keine ebenso klassisch einfache bildliche Darstellung des Weinens daneben-zustellen.

In diesen einander geradezu entgegengesetzten Veränderungen der Züge des Gesichtes an und um die Lippen bewegt sich der Ausdruck des Lachens und Weinens mit mancherlei feinen Modificationen mehr oder weniger auf und ab und nur bei äusserster Entladung der Affecte und der Lufterschütterungen durch das krampfhaft gesteigerte Athmen, die sich damit verbinden, wird aus beiden gleich ein weitaufgerissener Mund. Das ist dann aber auch schliesslich schon nicht mehr die Mimik der heitern oder gerührten Stimmung, wie sie sich von vornherein im Lachen und Weinen ausgesprochen hat, sondern es bleibt nur ein Grinsen oder Heulen mit Entblössung aller Zähne und tiefer Einziehung der ganzen Falte zwischen Lippen und Backe übrig, ebenso wie zuletzt ein völliger Stillstand des Athmens eintritt, dem man momentan nicht anmerkt, ob er auf ein letztes ruckweises Ausathmen beim Lachen oder Einathmen beim Weinen gefolgt ist, sondern erst wenn es wieder aufhört und nun nach dem letzten athemlosen Lachen zuerst wieder eine Einathmung, nach dem Schluchzen eine neue Ausathmung folgt. Also hat eigentlich beides mit diesen Extremen schon sein Ende erreicht gehabt.

Es ist nun absolut nicht abzusehen, was für ein Zweck mit diesen Bewegungen des Lachens und Weinens, insbesondere denen der

Lippen angestrebt oder erreicht werden soll, wie ihn unwillkürliche und willkürliche Bewegungen sonst haben und erfüllen. Niesen und Husten stossen Schleim und Staub aus Nase und Luftröhre hinaus; Beissen und Kauen dienen zur Aufnahme von Speise in den Mund und ihrer Zerkleinerung. Mit Lachen und Weinen wird nichts bezweckt und erreicht. Man hat versucht (Hecker, Piderit), der verstärkten Athmung beim Lachen und Weinen irgend einen Zweck unterzulegen, der durch die erheiterte oder gedrückte Stimmung gefordert sein könnte, Vermehrung oder Verminderung des Blutdruckes im Gehirn, der durch gehobene oder gedrückte Stimmung gesteigert oder herabgesetzt sein sollte u. dgl. Diese Versuche sind sehr weit hergeholt und schwach begründet. Wenn sie aber auch irgend ein, so oder so, abgeändertes Athembedürfniss erklären könnten, so wäre doch nicht abzusehen, wie dazu die entgegengesetzten Verziehungen der Lippen beim Lachen und Weinen irgend etwas sollten beitragen können. Es bleibt also dabei: gerade diese beiden grössten mimischen Bewegungen des Mundes und seiner Umgebung unterscheiden sich eben dadurch als solche von anderen willkürlichen und unwillkürlichen Bewegungen, dass sie keinen Zweck haben, weder im Dienste einer Function zur Erhaltung des Organismus, noch einer mit unserem Willen verfolgten Absicht. Sie haben aber erfahrungsmässig mit den willkürlichen das gemein, dass sie die Folge und also auch das Erkennungszeichen eines geistigen Actes, zwar eben nicht des Willens, aber einer Stimmung sind. Sie erfüllen insbesondere absehbarerweise nicht den Zweck, an den man etwa denken könnte, diese Stimmung zu erhöhen, zu erleichtern oder ihr eine Bethätigung zu verschaffen, ausser eben den, dass andere Menschen, wenn sie dieselben sehen, die Spur dieser Stimmung in diesem Bilde erblicken und von ihr auf den ganzen Gemüthszustand des Menschen Schlüsse machen können.

Dasselbe gilt vom Stirnrunzeln. Es steht ja auch in einer Art von begleitender Beziehung zu einer anderen theils willkürlich, theils unwillkürlich eintretenden Bewegung, die einen bestimmten Zweck und Erfolg hat, der Oeffnung und Schliessung des Auges; aber es trägt zu der Erfüllung dieses Zweckes, oder Erreichung dieses Erfolges nichts bei. Es giebt zwei Hauptarten von Stirnhautfaltung, die Bildung horizontaler und senkrechter Falten, und man kann dieselben mit Recht, wie Piderit dies thut, mit der Oeffnung und Schliessung

der Augenlider in Beziehung oder Parallelismus setzen; aber es ist nicht richtig, dass durch Emporziehen der Stirnhaut „die Spannung des Augendeckelhebers unterstützt und erleichtert", oder dem Bedürfniss zum Oeffnen oder Offenhalten des Auges nachgeholfen wird, und ebenso wenig durch Zusammenziehen der Augenbrauenhaut gegen die Nase das Auge gedeckt und beschützt wird. Beides geschieht durchaus nur durch die Hebung und Senkung des Augenlides. Die entsprechende verwandte Bewegung der Stirnhaut kann damit verbunden werden oder nicht, und auch sogar die nicht entsprechende. Also haben dieselben keinen Zweck. Aber sie treten ein in Folge oder Begleitung gewisser geistiger Anspannungszustände, die sich freilich nicht so einfach definiren lassen, wie die Stimmungen, die im Lachen und Weinen ihren Ausdruck finden, und auch nicht so bei den beiden Arten der Faltung einander entgegengesetzt sind. Kürzlich hat Jemand behauptet, die horizontalen Stirnfalten deuten auf Intelligenz, die senkrechten auf Sinnlichkeit. Ich kann das nicht finden. Die Emporziehung der Augenbrauen, verbunden mit der Bildung der horizontalen Falten, zeigt sich in der Regel bei angestrengter Aufmerksamkeit, aber die Zusammenziehung der Brauen (Runzelung) in der Richtung gegen die Nase mit Bildung der senkrechten Falten oft ebenfalls bei noch gesteigerter Aufmerksamkeit.

Nun liesse sich freilich noch allerlei darüber sagen, wie diese Mimik der Stirnfalten in Verbindung mit der der Augenlider, der sie ja nahe steht und verwandt ist, durch Harmonie oder Contrast zusammenwirkt. Das ist schliesslich ihre Hauptwirkung und führt auch auf die Möglichkeit einer Erklärung ihrer Entstehung. Aber ich will dies Thema hier abbrechen und zuvor auf den Ausdruck der Augenlider und der Augen selbst, also des Blickes kommen, der seiner ganzen Art und Bedeutung nach viel mehr als alle sonstige Mimik des Gesichtes einfach theils auf zweckmässigen Bewegungen mit deutlich bewusster Absicht, theils auf unbewusster Wirkung geistiger Motive beruht. Wenn wir ihn erst verstehn, können wir auch versuchen, für die übrige Mimik ebenfalls dazu zu gelangen.

Bevor ich darauf komme, in was der Ausdruck des Blickes besteht, ist es nöthig vorauszuschicken, worin er nicht besteht. Das

sind die so unnennbaren Licht- und Strahlenwirkungen der Oberfläche des Auges, d. h. des Augapfels. Nicht nur die Phantasie der Dichter und verliebten Jünglinge ergeht sich in schwärmerischer Entzückung über die wunderbare Wirkung der Strahlen, die aus schönen Augen hervorblitzen. Nicht nur in einem überspannten Buche, wie Carus, Symbolik der menschlichen Gestalt, wird die „tiefsinnige Symbolik" des Auges darauf zurückgeführt, „dass diejenige nervös-magnetische blitzähnliche Wirkung, welche vom menschlichen Auge ausgehen kann, und welche wir mit dem Namen des Blickes bezeichnen, stets und hauptsächlich von seiner Nervenkraft bedingt wird", und dies dann näher dahin erläutert, dass „nur durch die ganz reine, weit mehr als gläserne Durchsichtigkeit der vorderen Augengebilde und durch den richtigen Grad ihrer Anfeuchtung das geheimnissvolle Hindurchwirken der Innervations-Strahlung, aus dem tiefen Grunde des Auges hervordringend und von seiner Nervenhaut unmittelbar ausgehend, möglich wird, welche dann die eigene magnetische Wirkung des Augenstrahles bedingt." Sondern auch Männer der Wissenschaft verschmähen es nicht, von der Feuchtheit und von dem innern Drucke im Auge die Grade des Glanzes seiner Oberfläche herzuleiten, die den Ausdruck desselben bedingen helfen sollen. Henle*) meint, „von der Weite der Gefässe des Auges hänge die Turgescenz, die Spannung und damit der Glanz des Augapfels ab" u. s. w., und „darum und wegen der dem Denkorgan benachbarten Lage der Augennerven" sollen wir „an den Modificationen des Blickes ein so empfindliches Maass für die Höhe geistiger Erregung besitzen." Und Piderit behandelt dies Thema von der Feuchtigkeit, dem Druck im Auge und seinem Glanz in mehreren Kapiteln. Nun ist aber jedenfalls nicht einzusehen und ebenso wenig nachzuweisen, wie alles dies zu dem geistigen Ausdruck des Blickes wirken soll.

Die Wissenschaft kennt und unterscheidet als Bestandtheile der Glanzwirkung, die wir an jedem gesunden Auge sehen, Spiegelbilder äusserer Gegenstände in der glatten Vorderfläche der durchsichtigen Haut vor dem Nerv des Auges und bei genauerer Beobachtung auch noch an den beiden Oberflächen der hinter ihr liegenden Linse im Auge. Ihre Gestalt wird benutzt, um durch feine Berechnungen zur Be-

*) Anthropologische Vorträge, I. Heft, S. 67.

stimmung der Gestaltveränderung der Linse bei der Accommodation des Auges (Einstellung für das Sehen näherer oder entfernterer Objecte) zu gelangen. Dazu bedarf es aber der genauesten Beobachtung und von selbst weiss Niemand je, dass er etwas davon sieht. Thäte er es aber auch, so wäre doch daraus auf keine geistigen Gründe oder Zustände zu schliessen. Ebenso wenig aus den Bildern von der Nervenhaut im Hintergrunde des Auges, die nur der Augenspiegel liefert. Nun könnte man freilich meinen, das alles sei nur zu und nennbar fein, um es sich klar zu machen und Rechenschaft darüber zu geben, und unbewusst wirke es doch in dem Eindruck mit, den der Blick eines Menschen auf andere macht. Dem steht aber die Erfahrung entgegen, dass die Nachbildung der Augen durch die Kunst diese Eindrücke dem Leben sehr ähnlich reproduciren kann und sie durchaus nicht sehr fein nachbildet. Die gläsernen falschen Augen, die man den Menschen einsetzt, die ein Auge verloren haben, zeigen eine ziemlich grobe Nachbildung vom Bilde eines natürlichen, und oft bemerkt man gar nicht, dass sie nicht natürlich sind. An Dürer's berühmtem Porträt des Holtzschuher in Berlin freilich ist wenigstens der Hauptreflex auf der Hornhaut des Auges so genau nachgebildet, dass man ihn als das erkennt, was er ist, das kleine Spiegelbild eines Fensters mit seinen verschiedenen Fensterscheiben. Aber sowie man dies beobachtet, wird es den Eindruck des festen Blickes, mit dem der Mann aus dem Bilde heraussieht, eher stören als befördern, weil man im Leben kaum je so deutlich das Gleiche wahrnimmt. Bei Herrn Treu in Dresden (dem Ausgraber von Olympia) sah ich ein künstliches Auge, das in das Gesicht einer antiken Büste oder Statue eingesetzt gewesen ist*). Es bestand aus mancherlei Material (dreierlei Marmor von verschiedener Farbe, Bronce und Glas) und war sehr künstlich gearbeitet, aber nichts weniger als naturgetreu. Es war also nur darauf berechnet, einen recht glitzernden Effect aus Hell, Dunkel und Glanz gemischt aus der Stelle am Kopfe hervorleuchten zu lassen, wo beim Menschen das Auge sitzt. Die Mehrzahl der Maler führt selbst an Porträts, die einen sehr sprechenden und geistig belebten Eindruck machen, das Bild des Auges nur sehr grob aus, so-

*) Vgl. dessen Mittheilung darüber im Jahrbuche des k. deutschen archäolog. Institutes, Band IV, S. 102.

dass es nur auf einen Contrast bunter, mattheller oder tiefdunkeler Farbe und eines hellen Klexes hinauskommt, der den Glanz auf der Hornhaut darstellt und oft besonders dadurch ähnlich wie dieser wirkt, dass sich auch in dem Firniss der Farbe Licht spiegelt, und doch wird dieselbe Wirkung des Blickes wie im Leben erreicht.

Mit alledem soll nicht gesagt sein, dass die Augen an sich gar keinen Eindruck auf uns machen. Ihr feuchter Glanz zieht als Lichtpunkt der lebenden Erscheinung des Menschen unser Auge auf sich. Ihre helle oder dunkele, braune oder blaue Farbe verstärkt oder erwärmt diesen Eindruck, ihre grosse oder kleine Wölbung trägt zu dem Charakter eines Gesichtes bei. Aber das sind alles nur Beiträge zur sinnlichen Wirkung und Schönheit der Gestalt eines Gesichtes, aber nicht zu dem geistigen Eindruck, der uns aus ihm entgegentritt; sondern dieser Ausdruck ist nur an die Art gebunden, wie uns der Blick der Augen aus demselben entgegentritt, mit einem Worte, aus der Bewegung des Kopfes und der Augen, welche der Mensch braucht, um uns an- oder sich in der Welt umzusehen, und mit der ganzen Haltung, die dazu gehört um es zu thun.

Das Erste, was der Mensch zu thun hat und in der deutlich bewussten Absicht um zu blicken, zu sehen, willkürlich thut, ist, dass er die Augen aufsperrt; und zwar besteht diese Bewegung darin, dass er die Spalte der Augenlider öffnet, die Ränder derselben von einander entfernt, insbesondere fast nur das obere vom unteren, auf dem es bei geschlossenen Augen ruht, emporhebt und damit den Stern des Auges, der die Oeffnung für den Eintritt von Licht in das Auge enthält, freilegt. Diese Absicht ist erfüllt, der Zweck erreicht, wenn sich die Wimpern bis über die dunkele Oeffnung der Pupille im Stern des Auges erhebt; denn diese ist es allein, durch welche das Licht in's Innere des Auges eintritt. Wenn man diese Grenze nur eben mit geringster Anstrengung erreicht, so bleibt ein oberer Randstreifen des bunten, glänzenden Sternes noch unter dem Lid verborgen. Wenn er ganz zum Vorschein kommt, so hat die Anstrengung, mit der wir das Auge aufmachen, schon ein Uebriges gethan. Dadurch erscheint nun aber das Bild des geöffneten Auges sehr verschieden, zunächst verschieden gross, viel mehr als dadurch, dass die Kugel selbst gross oder klein ist, ferner aber auch in viel hellerem oder matterem Glanze, und dies macht einen wesentlich verschiedenen Eindruck, zunächst

rein sinnlich durch das vollere oder abgeschwächtere Bild des Sternes im Auge und seines Glanzes an sich. Vor Allem aber giebt es auch geistig dem Auge und dem ganzen Gesichte einen sehr verschiedenen Ausdruck, und zwar das weit offene Auge einen lebhaften, das schwach geöffnete einen müden, schläfrigen. Ganz natürlich; denn der Zweck der Augenöffnung, die Absicht, die Jeder hat, der das Auge öffnet, dass er Etwas sehen will, wird so oder so erreicht, aber nur ein träger, müder Blick begnügt sich zur Erreichung dieses Zweckes mit der mindest genügenden Erhebung des Augenlides; jeder frische, lebhafte Augenaufschlag legt den Stern des Auges ganz bloss, und so leuchtet aus dem vollen Bilde und Glanze desselben eine frische oder erregte Stimmung heraus, während der matte Glanz des halb verdeckten Sternes auf eine nachlässige oder abgespannte Art des Blickes ins Leben schliessen lässt. Und wenn sich damit mimisch im Augenblick die Stimmung oder „die Höhe geistiger Erregung", wie wir hier wohl mit Recht nach Henle (s. o.) sagen dürfen, äussert, so giebt derselbe Zug, wenn er zur bleibenden Eigenthümlichkeit bei einem Menschen wird, dem Gesichte desselben physiognomisch den lebhaften oder schläfrigen Ausdruck. Das weit oder knapp geöffnete Auge macht ebenso wie die stramme oder schlaffe Haltung beim Stehen und Gehen (s. den vorigen Vortrag) den Eindruck der grösseren oder geringeren Energie, mit der in beiden Fällen der Zweck der Bewegung erreicht wird.

Das Zweite, was der Mensch mit wohlbewusster Absicht willkürlich thut und thun muss, um etwas zu sehen, ist, dass er seinen Blick, d. h. die Achse seiner Augen in die Richtung bewegt oder einstellt, in welcher der Gegenstand liegt, den er ansehen will, und zwar beide so, dass sie sich eben auf diesem Gegenstande treffen. Denn dies ist die Bedingung dazu, dass er den Gegenstand mit beiden Augen nur einfach, zugleich auch durch das Zusammenwirken beider wie körperlich (stereoskopisch) sieht. Die Achsen beider Augen müssen zu diesem Zwecke vom Kopfe aus nach der Seite hin gerichtet sein, wo sich der Gegenstand befindet, aber mit einander etwas convergirend, um denselben oder sich auf ihm zu treffen, und zwar um so mehr, je näher am Kopfe er sich befindet. Zugleich müssen beide Augen auch innerlich so eingestellt (accommodirt) sein, dass der Gegenstand im Auge ein möglichst deutliches Bild giebt, und auch dies erfolgt, zwar ziem-

lich unbewusst, aber doch willkürlich in der Absicht, ihn deutlich zu sehen. Uebrigens ist dies selbst nicht zu sehen. Mit alledem wird nun nicht mehr und nicht weniger bezweckt, bewirkt, und wenn man es dem Menschen ansieht, diese Absicht daran erkannt, als dass er den bestimmten Gegenstand, den er anblickt, sehen will und sieht, sich also auch vermuthlich eben für ihn interessirt. Das ist nicht viel, und doch ist es die Grundlage zu Allem, worauf wesentlich der geistige Ausdruck des Blickes beruht, und alles Weitere kommt nur als begleitende Modification der Art, wie es geschieht, hinzu und trägt zu diesem Ausdruck bei.

Hier muss ich nun zunächst eine Art von Modification des Herganges erwähnen, von deren Mitwirkung beim Ausdruck des Blickes, wie ich glaube, mit Unrecht vielfach geredet worden ist, zuerst von Johannes Müller in seiner berühmten vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes und dem derselben angehängten Versuche über die Bewegungen der Augen und den menschlichen Blick. Es ist, oder wäre nicht nur eine variirende Modification, sondern eine eigentliche Abweichung von der obigen Regel, wonach die beiden Augen sich stets auf dem Gegenstande, den sie anblicken, treffen sollen. Joh. Müller beschreibt verschiedene Arten des Blickes, wobei sie sich entweder mehr oder weniger convergirend treffen sollen, als nöthig und eben richtig ist, um den Gegenstand beide gleich ins Auge zu fassen, wovon die nothwendige Folge sein müsste, dass ihn der Besitzer der Augen auf diese Art auch nicht mit beiden einfach sähe. Diese Art des Blickes soll nach Müller's Ansicht als solche auffallen und allerlei ausdrücken, und manche Autoren, wie z. B. Harless sind ihm in der Erörterung dieses Themas gefolgt. Auch Henle behauptet, dass ein Mensch, der sich viel mit nahen Objecten beschäftigt, mit der Zeit durch Gewohnheit einen auf das Nahe gerichteten Blick erhalten soll, „der als ein enger bezeichnet und von denen, auf welchen er ruht, als forschender oder gar durchbohrender empfunden wird". Ich kann mich nicht überzeugen, dass an dem allen etwas richtig beobachtet oder gedeutet ist. Kein Mensch, ausser ein schielender, vielleicht auch ein geisteskranker oder betrunkener, sieht einen Gegenstand, den er sehen will, anders an als so, wie es nöthig ist um ihn richtig zu sehen, den nahen oder den fernen so, wie es eben der Nähe oder Ferne entspricht, und wenn wir bemerken würden, dass er es nicht thäte,

zumal wenn wir selbst der Gegenstand wären, den er so anblickte, würden wir durchaus nicht den Eindruck erhalten, uns davon besonders getroffen, oder gar, wie Henle sagt, durchbohrt zu fühlen.

Nur eine Art zu blicken giebt es allerdings unzweifelhaft, bei der die Augen nicht auf einen festen Punkt hin convergiren, sondern nur in einer gleichen Richtung parallel geradeaus eingestellt sind. Das ist der Blick in weite Ferne, wie er im Leben bei der Erhebung der Augen zum Himmel oder auch beim Ausblick auf einen weiten Horizont vorkommt. Etwas Aehnliches kann auch eintreten, wenn der Blick, auch selbst innerhalb einer beschränkten Umgebung, so ohne etwas Bestimmtes zu fixiren, gleichsam nur ins Weite oder Freie verloren scheint, weil man eben gar nichts sehen will, sondern mit seinen Gedanken von allen sichtbaren Eindrücken seiner Umgebung ganz abgewendet ist. Dies macht dann auf den Zuschauer, der es beobachtet, den Eindruck der Vertiefung in Gedanken oder in irgend eine andere Art von Beobachtung durch Gefühl oder Gehör, wie bei entzücktem Lauschen auf Musik, oder wenn der Arzt den Puls fühlt und dabei ganz von Allem, was ihn in der Nähe sichtbar umgiebt, weg- oder absieht. Dies giebt aber vor Allem einem Bilde wie die sixtinische Madonna den Ausdruck des über aller irdischen Wirklichkeit in die Weite Schweifens, weil der Blick über Alles in der Nähe hinweg, in die Ferne gerichtet ist.

Ferner gehört nun aber in vielen Fällen, wenn man einen Gegenstand betrachtet, noch etwas mehr dazu, als dass man die Augen offen und auf ihn gerichtet hat, etwas, was man nicht bewusst willkürlich und mit bewusster Absicht thut, was aber unbewusst doch von der Absicht, in der man den Gegenstand betrachtet, abhängt und wodurch sie auch erreicht wird, und dies trägt, indem es fühlbar wird, sehr zum Ausdruck der Beziehung des Blickes auf den Gegenstand und der damit verbundenen Absicht oder Gesinnung des Blickenden bei. Wenn man nämlich einen Gegenstand mit eingehendem Interesse betrachten will, der eine gewisse Art von regelmässiger Gestalt mit gewissen Hauptdimensionen wie Höhe und Breite hat, nach denen man die Verbindung seiner Theile miteinander leicht zu übersehen und zu beurtheilen geneigt oder gewohnt ist, wie ein Gebäude oder auch ein Mensch, dann hat man das Bedürfniss, dass sich die Hauptdurchmesser des Bildes von diesem Gegenstande in unserem Auge,

oder sagen wir: in unserem Gehirn, oder noch besser: in dem Gesichtsfelde unserer Vorstellung auch hübsch bequem und übersichtlich nach Höhe, Breite u. s. w. gerade vor uns gegenüberstellen sollen. Das thun sie ja nun oft von selbst, sowie wir sie nur überhaupt ansehen, weil Thürme und Säulen und ebenso unsere Mitmenschen uns meist ebenso aufrecht entgegentreten, wie wir unseren Kopf mit den Augen darin zu tragen pflegen. Darum denkt man kaum daran, dass dies so sein soll. Wenn es aber einmal nicht so ist, so rückt man sich den Gegenstand, den man sehen will, so zurecht, oder, wenn das nicht geht, rückt man seinen Kopf unwillkürlich nach ihm zurecht. Denn so kommen wir auch zum Ziele.

So z. B. nun, wenn wir lesen, nehmen wir das Buch nicht nur vor uns, sondern gerade aufrecht vor uns, mit der Höhe der Seiten

Magdalena von Correggio, Gallerie in Dresden.

parallel der des Gesichtes, oder mit den Zeilen parallel der Linie, welche die Augen verbindet. Denn so laufen die Augen am leichtesten über die Zeilen hin, und wir kennen auch die Buchstaben und Wortbilder am besten, wenn sie gerade vor uns stehen. Wenn wir aber mit einem Anderen in ein Buch sehen, das er bereits gerade vor sich hat, und wollen es ihm nicht wegnehmen oder drehen, so müssen wir unseren Kopf darnach drehen, dass er dem Buche, wie Jener es vor sich hat, gerade gegenüber kommt. Ich will, um dies anschaulich zu machen, in beistehenden Umrissen an zwei bekannte und einander nahe verwandte Bilder der Dresdener Gallerie erinnern, die Magdalena von Correggio und Battoni. Beide lesen, selbst am Boden liegend,

in einem Buche, das sie vor sich liegen haben. Die Eine hat es von vorn herein gerade vor sich hin gelegt und sich dem gegenüber recht bequem zurechtgerückt, die Andere nicht, und darum muss sie nun ihren Kopf so unbequem nach demselben herum drehen.

Und nun giebt es noch eine Art von Büchern, in denen der Mensch zu lesen liebt, ausser solchen mit Seiten voll Zeilen geschriebener Schrift; das sind die Gesichter seiner Mitmenschen. Sie haben auch ein Oben und Unten, Rechts und Links, Höhe und Breite, und man erhält auch von ihnen den bequemsten Ueberblick und den vollsten Eindruck, wenn man sie so vor sich nimmt, dass Höhe und Breite des anzublickenden denen des anblickenden Gesichtes gerade gegenüberstehen, und dies beruht natürlich auf Gegenseitigkeit. Im täglichen

Magdalena von Battoni, Gallerie in Dresden.

Leben und Verkehr macht sich dies meist ziemlich von selbst, weil alle Menschen die Köpfe gewöhnlich gerade aufrecht tragen und sich mit den Gesichtern in dieser aufrechten Haltung einander zuwenden, wenn sie sich ansehen oder miteinander reden. Kinder und Kranke, die im Bette liegen, machen am häufigsten Ausnahmen von dieser Regel und, wenn man ihnen also ins Gesicht sehen und auch so recht die Anschauung und den vollen Eindruck davon haben will, so rückt man sie sich auch wie ein Buch zum Lesen gerade vor das Gesicht, oder wenn das nicht geht, rückt man sein Gesicht ihnen gegenüber so zurecht.

Auf diesem einfachen Verhältniss der Parallelstellung der Gesichter

von Menschen, die sich einander ansehen, oder besonders der Eine den Andern anblickt, beruht ein grosser Theil des geistigen Ausdrucks im Blick, sowohl im Leben, als auch in den von der Kunst fixirten Bildern aus dem Leben. Ich will von letzteren allen eines voranstellen, das ich mir seit lange als classisches Beispiel dieser Betrachtungen erwählt habe, die reizende kleine Madonna Raphaels aus

Raphael's Madonna aus dem Hause Colonna, Museum zu Berlin.

dem Hause Colonna im Museum zu Berlin. Das Kind, so wird man die Stellung von Mutter und Kind zu verstehen haben, hat ihr auf dem Schoosse geschlafen, und sie hat unterdessen in einem Buche gelesen. Nun ist es aufgewacht und greift ihr suchend nach dem Ausschnitt des Kleides. Sie aber sieht von dem Buche weg nach dem Gesicht des Kindes hin, und Jeder fühlt in diesem Blick nach ihm hin den vollen Ausdruck der Mutterliebe und Mutterfreude. Ihre Augen sehen wir kaum, weil sie gesenkt sind. Was wir sehen, ist eben

nur, dass sie ihr Gesicht dem des Kindes gerade gegenüber stellt. Sie muss zu dem Zwecke den Kopf ziemlich mühsam gezwungen auf die Seite und abwärts drehen und neigen. Wir würden diese Haltung des Kopfes einigermassen geziert oder unnatürlich finden, wenn wir eben nicht sogleich herausfühlten, dass die Mutter nur so dazu gelangen kann, dem Kinde so voll und gerade in das Gesicht zu sehen, ohne

Madonna von Verrocchio, Museum zu Berlin.

an ihm selbst zu rühren, und gerade weil wir sehen, dass sie sich diese Mühe giebt, so erhalten wir den Eindruck der Absicht.

Ich möchte zur Vergleichung ein zweites Madonnenbild des Berliner Museums heranziehen, welches in der Hauptsache mit diesem übereinstimmt, dass die Mutter dem Kinde so gerade in das Gesicht sieht und nur das Kind ihr gleichfalls, während das von Raphael gerade aus dem Bilde heraus, also uns ansieht. Es ist von einem älteren Meister, der sonst nicht viel gemalt hat, aber desto bekannter und grösser als

Bildhauer dasteht, Verrocchio *). Der hat es sich, oder der Maria bequemer gemacht. Sie hält das Kind auf ihrem Schoosse gerade vor sich hin, kann ihm also auch ebenso gerade vor sich hin ins Gesicht sehen, während es sie ebenso ansieht und mit beiden Händchen nach ihr langt. Man kann sagen, die Bewegungsmotive dieser beiden Madonnen in Berlin stehen in einem ähnlichen Verhältniss zu einander, wie die oben zusammengestellten Magdalenen in Dresden. Auch hier wird dem Gesichte des Kindes, wie dort dem Buche gegenüber, derselbe Zweck erreicht, dass die Mutter wie dort die Büsserin gerade hineinsieht. Hier wie dort wird aber dieser Zweck in dem einen Bilde (Verrocchio, dort Correggio) möglichst einfach und bequem, in dem anderen (Raphael, dort Battoni) auf mühsamere Art erreicht. Während aber dort, einem so gewöhnlichen Zwecke und Objecte, wie Lesen im Buche gegenüber, die einfachere Art damit umzugehen, auch den behaglicheren, natürlicheren, also gemüthlicheren Eindruck macht, die gesuchtere den weniger unabsichtlichen, d. h. die Magdalena des Correggio recht ansprechend im Lesen vertieft und bequem gelagert, die des Battoni recht geziert in das Buch hineinsieht, so ist und wirkt dagegen hier bei der zarten Beziehung zwischen Mutter und Kind die Composition des grossen Raphael geistreicher und reizvoller, welche die grössere Schwierigkeit aufsucht und überwindet. Der Moment, wie diese Maria den Anblick des eben erwachenden lieben, kleinen Kindergesichtes wie ein ihr immer wieder neu geschenktes Glück sucht und findet, ohne

Marmorstatuette der Madonna von Giovanni Pisano, Museum zu Berlin.

*) Vgl. W. Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, S. 120, von wo auch der beistehende Umriss entlehnt ist.

in ihrer oder seiner Stellung sonst noch irgend etwas zu ändern, das ist wie ein eben aufleuchtender Sonnenstrahl aus Wolken, ein so viel ergreifenderer Eindruck als die stille Beschaulichkeit der Mutter des Verrocchio, die das Kind ruhig auf dem Schoosse hat und still betrachtet.

Ich gestatte mir hier noch eine kleine kunstgeschichtliche Abschweifung um zu verfolgen, wie diese Art von einfachstem Ausdruck für die

Madonna, Relief von Donatello, Museum zu Berlin.

innige Beziehung der Mutter zum Kinde schon in der vorhochclassischen Zeit des Jahrhunderts vor Raphael und noch etwas länger zuvor gefunden oder erfunden worden ist, die sich in seinen Madonnen dann zur vollsten Blüthe entfaltet. Ich habe kürzlich in einem anderen Zusammenhange*) bereits hervorgehoben, wie besonders die Hauptvertreter der Plastik des XV. Jahrhunderts, Donatello und seine Schüler in ihren in der Sammlung des Museums zu Berlin so reich vertretenen

*) Deutsche Rundschau, April 1891 S. 37.

Arbeiten, dies Thema reichlich cultivirt und variirt haben. Wir können aber noch einen guten Schritt, fast zwei Jahrhunderte weiter zurückgehen, um den Eintritt dieses so feinen Zuges von Ausdruck aus dem Leben in die Kunst zu finden, bis auf die Bildhauerfamilie der Pisani im dreizehnten Jahrhundert. Das Berliner Museum besitzt auch eine Marmorstatuette der Maria mit dem Kinde von Giovanni Pisano (Seite 50) *). Sonst noch in der steifen Haltung gothischer Plastik, hält die Mutter das Kind auf dem Arme weit von sich weg, und das Kind fasst wieder mit den ausgestreckten Aermchen hinüber an den Saum ihres Mantels und den Ausschnitt ihres Kleides, und nun sehen sie sich beide gerade ins Gesicht. Ich weiss nicht, ob dieser Giovanni der Erste gewesen ist, der das so gemacht, oder ob er es schon einem der Seinigen abgesehen hat**). Wie dem aber sei, mit dieser energischen Bewegung thut die Kunst einen grossen Schritt aus der befangenen Haltung mittelalterlicher Muttergottesbilder, die nur dazu da waren, mit ihrem Kinde auf dem Arme vor den frommen Pilger hinzustehen und sich anbeten zu lassen, heraus und lässt uns die zarteste Mutterliebe selbst im Bilde anschauen.

Raphael's Madonna aus dem Hause Tempi, Pinakothek in München.

Donatello***) aber bildet dies einfache Motiv nun weiter zu einer stehenden Form aus, in der es von seinen Schülern zum Hausgebrauche frommer Familien unzählige Male wiederholt wird, die Mutter im

*) Bode a. a. O., S. 21; daher auch wieder hier der Umriss.

**) Um dieselbe Zeit findet sich dasselbe Motiv auch schon vereinzelt bei einem Deutschen, Wurmser in einem Muttergottesbilde der Stiftskirche zu Hohenfuhrt in Böhmen (abgebildet bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei).

***) Bode a. a. O. S. 32 ff. mit sieben Bildern.

Profil von halbrechts her gesehen, hält das Kind mit beiden Händen zur Linken sich gegenüber und blickt ihm ins Gesicht. Ihr Kopf, Hals und rechter Arm kehren immer in genau derselben Stellung wieder. Nur das Kind lassen die verschiedenen Nachfolger des Meisters mit freier Laune und Erfindung jeder eine andere Kurzweil treiben. Sie stecken die Finger ins Mäulchen, oder suchen nach der Mutterbrust, oder wenden sich ab, oder schlafen ein, wenn sie sich satt getrunken haben; aber immer sieht sich die Mutter ebenso, Gesicht gegenüber Gesicht nach ihnen um. Und am Ende macht Donatello aus diesem einfachen Motive der Mutter, die dem Kinde ins Gesicht sieht, das zweite von noch derberer Innigkeit und Wärme, dass sie das kleine Gesicht an das ihrige heranzieht und entlang drückt (Seite 51). Auch dies wird vielfach nachgeahmt und von Raphael zur höchsten Zartheit gesteigert in einer seiner lieblichsten Madonnen, die wir auch das Glück haben in Deutschland zu besitzen, der aus dem Hause Tempi in München. Ich stelle sie hier noch mit einem Relief aus der Schule des Donatello zusammen, der sie im Ganzen fast wie eine freie Copie ähnlich sieht; nur dass das Kind des Reliefs die Finger in den Mund steckt, das Raphaels aber gar nichts thut, sondern sich nur ganz still an die Wange der Mutter drücken lässt. H. Grimm behauptet, dass nur die Meister ersten Ranges Neues erfinden. Im Gegentheil: mitunter haben die Vorgänger mehr Neues erfunden, oder durch Beobachtung in der Natur gefunden, und die Classiker sind es hernach nur, die es mit der grössten Vollendung durchführen.

Madonna, Relief aus der Schule des Donatello. Museum in Berlin.

Kommen wir zu unserem Thema zurück, dass, wie ich meine, in der einfachen Beziehung der Kopfhaltung zu dem Object, das man an-

blickt, insbesondere wenn dies wieder der Kopf eines Menschen ist, ein Hauptgrund des Ausdruckes liegt, mit welchem der Blick des Menschen auf Andere Eindruck macht. Man wird von vornherein geneigt sein, dies doch für zu wenig bedeutend zu halten. Es beweist ja an sich nicht viel mehr, als dass der Eine den Andern eben ansieht, ihn also sehen will, nur dazu noch, dass er nicht nur einmal nach ihm hin oder sich umsieht, wo er ist, was er macht, sondern dass er doch auch den vollen Eindruck von seinem Gesichte haben will. Aber damit erhebt sich denn doch auch das blosse Dahinblicken zu der ausdrücklichen Bethätigung eines für den Augenblick ausschliesslichen Interesses an dem ins Auge gefassten Gegenstande, also des Menschen; damit erhält gleichzeitig Alles, was sich sonst in Gesicht und Geberde, oder etwa noch dazu in Worten, an Freude oder Trauer, an Zorn oder Herzlichkeit ausdrückt, die bestimmte persönliche Beziehung auf eben diesen Gegenstand des Blickes, und das ist dann eben oft im Leben das Bezeichnende und das Packende an dem Ausdruck jeder Stimmung oder Gemüthserregung, dass sie direct in das persönliche Verhältniss von Mensch zu Mensch einsetzt, besonders für die Betheiligten. Die Wirkung des Blickes ist doch immer vorzugsweise eine Wirkung auf den, der davon getroffen wird und sich davon getroffen fühlt, und da kommt eben die Stellung des Gesichtes von dem, der blickt, zu dem, den er anblickt, so wirksam zur Geltung, weil sie, wie schon gesagt, auf Gegenseitigkeit beruht, weil also der so Angeblickte sofort auch das Gesicht des Anblickenden ebenso gerade dem seinigen gegenüberstehen sieht, ebenso den vollen Eindruck desselben mit Allem, was sich sonst eben in ihm ausdrückt und ausspricht, erhält und also von diesem allen als auf sich gemünzt getroffen wird. Das macht die ein- und durchdringende Wirkung des Blickes der sanften Rührung und der Liebe, wie des Zornes und Hasses auf den, dem Beides gilt. Und wenn man dann nun eben diese Stellung des Gesichtes, oder der beiden Gesichter zu einander, vor Allem an der gegenseitigen Lage der hervorleuchtendsten Stellen im Gesichte, d. h. an den Augen erkennt, und diese auf sich gerichtet fühlt, so begreift es sich auch, dass man sich einbildet, Alles, was man dabei empfindet, wovon man sich dabei getroffen und betroffen fühlt, wie eine directe Wirkung von innen heraus, wie eine

„elektrische Strahlung“ (nach Carus, s. o.) aus den Augen hervor auf sich eindringen, zu sehen.

Nun wirkt noch Allerlei sonst beim Ausdrucke des Blickes mit, was im Zusammenhange der Richtung des Blickes auf seinen Gegenstand geschieht oder den Gang desselben beeinflusst. Dahin gehört die grössere oder geringere Schnelligkeit oder Häufigkeit, mit der man die Richtung und also den Gegenstand des Blickes wechselt. Daher kann man einen langsamen und schnellen, unstäten und ruhigen Blick und drgl. unterscheiden (Piderit) und kann darin wie in anderen so oder so ausgeführten Bewegungen den Ausdruck einer hastigen oder bedächtigen, zerstreuten oder gesammelten Stimmung, oder, wenn solche Bewegungsarten einem Menschen gewohnheitsmässig eigen sind, eines zu dieser oder jener Stimmung disponirten Charakters erblicken. Im Ganzen weiss ich aber nicht viel davon zu rühmen, wie dies gerade besonders beim Blick sehr deutlich hervortreten soll, weil die Bewegung seines Wechsels doch meist eine so wenig verweilende und so wenig in die Augen fallende ist, dass ihr Ergebniss als schon wieder stillstehend, als neuer fertiger Blick bemerkt wird.

Am meisten, finde ich, wird noch der Ausdruck der Einstellung des Blickes dadurch beeinflusst, wie man die beiden Bewegungen combinirt, die zusammen diese Einstellung bewirken, nämlich die Drehung der Augen im Kopf und des Kopfes auf dem Halse. Das Natürliche und Gewöhnliche ist, dass man halb die eine, halb die andere in Uebereinstimmung benutzt, um den Blick hier oder dahin zu wenden, während der ganze übrige Körper in Ruhe bleibt. Also der Kopf wird etwas, die Stellung der Augen im Kopfe auch etwas nach der Seite hin gedreht, wohin man blickt. Jeder Mensch macht dies im Allgemeinen so, wenn auch beim einen diese, beim andern die andere, oder ein Mal diese, ein ander Mal die andere Art der Drehung etwas überwiegt oder zurücktritt. Daher ist es eine Dummheit, wenn ein Photograph, wie dies häufig vorkommt, einen Menschen, dessen Bild er aufnehmen soll, zuerst auffordert, sich recht bequem hinzusetzen, ihm dann in dieser Stellung den Kopf mit einem Apparat feststellt, und nun hinterher ihm plötzlich noch vorschreibt, seinen Blick nach einer anderen Seite zu wenden. Denn dies muss nun gezwungen und unnatürlich herauskommen und sieht

dann auch so aus, weil nun die Bewegung der Augen nicht mehr von einer mit ihr übereinstimmenden des Kopfes begleitet und unterstützt werden kann und also ihre daraus resultirende Stellung im Kopfe nicht mehr zu der des Kopfes selber passt, der Kopf z. B. auf den Schultern geradeaus nach vorn steht, die Augen aber scharf nach einer Seite hin abweichen oder gar der Kopf nach der einen Seite, die Augen nach der anderen hinsehen. Bei solchen Bildern sagt man dann, es sei etwas Fremdes im Blick. Man glaubt, es fehle etwas in den Augen; aber da hilft kein Aendern. Was ist auch ein Auge an einer Photographie? Ein dunkler Fleck mit einem hellen Klex darauf. Die Haltung ist es, die den Fehler bedingt. Man kann ihn manchmal heben, wenn man die Gestalt mit einem Papier bedeckt und den Kopf nur durch ein Loch noch heraussehen lässt.

Es kommen aber auch wirklich im Leben Abweichungen von jener einfach natürlichen Art, wie wir jene beiden Bewegungen combiniren, vor, haben dann bestimmte innere Gründe und machen einen dadurch bedingten Eindruck. Die Bewegung der Augen im Kopfe ist die kleinere, weniger auffallende. Wir haben wenigstens selbst das Gefühl, als träten sie weniger merklich hervor, wenn auch vielleicht ein aufmerksamer Beobachter sie ebensogut bemerkt, wie eine Bewegung des ganzen Kopfes, und jedenfalls ist letztere nicht ebenso leicht schnell und unbemerkt auch wieder zurückzumachen. Wir drehen daher den Kopf nicht mit, sondern nur die Augen in ihm herum, wenn wir uns nur schnell und vorsichtig einmal herumdrehen wollen, ohne uns von dem, was wir sonst gerade treiben, ganz abzuwenden, namentlich wenn wir nicht wollen, dass es auffällt und uns offen halten wollen, den flüchtigen und verstohlenen Seitenblick schnell und unbemerkt zurückzuziehen. Bemerkt nun Jemand diese Bewegung doch, wie die Augen gleichsam allein einen kleinen Streifzug unternehmen, während der Kopf thut, als wenn es ihn nichts anginge, so macht dies natürlich den Eindruck des heimlich lauernden, versteckten oder auch coquettirenden Blickes. Piderit spricht von einem, wie er sagt, versteckten Blick, der darin bestehen soll, dass der Kopf gesenkt, aber der Blick der Augen erhoben ist. Es kann aber ebenso begründet sein und denselben Eindruck machen, wenn auch der Kopf nach vorn oder rechts hin steht und die Augen nach links blicken. Und wenn es nun namentlich wieder der Mensch, nach dem

wir so blicken, selbst ist, der dies sofort bemerkt, so fühlt er, dass wir ihn unmerklich ins Auge fassen, beobachten wollen, oder auch, wenn wir nun diesen Blick vor dem seinigen nicht zurückziehen, dass wir ein nur Andern möglichst verborgenes, stilles Einverständniss mit ihm suchen wollen.

Wenn man dagegen den Blick recht eigentlich und ausdrücklich einem Gegenstande zuzuwenden sich entscheidet, so hilft man nicht nur der Drehung der Augen zu ihm hin mit einer gleichen des Kopfes nach, sondern wendet ihm das ganze Gesicht, oder womöglich gleich den ganzen Körper so vollständig zu, dass man nun gar nicht mehr nöthig hat, auch die Augen im Kopfe nach ihm hin zu drehen, sondern sie nur gerade aus dem Kopfe heraus auf ihn hinzurichten braucht. Das macht den Eindruck, dass der, welcher sich so total zu diesem Zwecke in Positur setzt, förmlich und feierlich, oder umständlich nach dieser Seite hin sein Licht leuchten lassen oder seine volle Hingegebenheit bethätigen will.

Und nun können dieselben Arten des Blickes, entweder mehr nur mit Drehung der Augen im Kopfe oder mehr des Kopfes auf dem Halse, ähnlich wie sie je nach Veranlassung und Absicht zweierlei Ausdruck geben, auch verschiedenen Menschen darum eigenthümlich sein und einen für dieselben charakteristischen Ausdruck bedingen. Der Eine bewegt beim Blick den Kopf nur wenig, die Augen desto mehr, der Andere wendet sich immer mit dem Kopfe oder dem ganzen Oberkörper dahin, wohin er sehen will. Diese Gewohnheiten entstehen aus der Neigung, sich vorzugsweise oft in der einen oder anderen Art, wie oben beschrieben, umzusehen, entweder versteckt, zurückhaltend, heimlich lauernd, oder feierlich, deutlich ausdrücklich, breitspurig. Dies wird dann zum Charakterzug; die Menschen, die sich mehr nur mit den Augen umsehen, machen einen knappen, vorsichtigen, reservirten Eindruck; die, welche immer gleich mit dem ganzen Kopfe herumgehen, einen plump zudringlichen, feierlich oder wichtigthuenden, am Ende gar dummdreisten.

Endlich giebt es doch aber noch eine dritte Art von Bewegung, mit der wir häufig nachhelfen, um den Blick hin und her, d. h. doch immer vor Allem nach der einen oder anderen Seite hinzuwenden, und dabei ist dann der ganze Körper betheiligt. Denn so lange der Rumpf in Ruhe bleibt, können wir eben fast nur den Kopf auf dem

Halse zur Seite drehen. Im ganzen übrigen Rückgrat findet keine beträchtliche Drehung in diesem Sinne statt, sondern nur eine Biegung. Wenn wir z. B. ruhig auf einem Stuhle sitzend uns mit mehr als nur dem Kopfe merklich nach links oder rechts hin umdrehen und also umsehen wollen, müssen wir uns schon mit der einen Hüfte vor-, mit der anderen rückwärts auf dem Sitze herumrücken, ebenso zu Pferde*). Es geschieht aber leicht und oft, wenn wir uns im Stehen und Gehen seitwärts umsehen, dass wir nun mit den Füssen die eine Hüfte vor-, die andere rückwärts bewegen und dadurch den Oberkörper seitwärts drehen. Der Mensch steht bekanntlich factisch in der Regel nur auf einem Beine, wenn auch beide Füsse am Boden aufstehen. Denn die Last des Körpers stützt sich nur auf die eine Hüfte und mit dem an dieser ansitzenden Beine und Fusse auf den Boden. Das andere aber steht nur leicht daneben auch am Boden auf, daher der Name des Stand- und Spielbeines, welches die Künstler in der Regel an jeder Statue unterscheiden, und dies kommt daher, dass das Stehen doch eigentlich immer nur eine Pause zwischen dem Gehen vor und nachher ist, bei welchem die Last des Körpers beständig von Schritt zu Schritt abwechselnd von beiden Beinen gestützt wird. Nun bewegt man den Oberkörper im Stehen in der Art zur Seite, dass er auf der Hüfte des Standbeines herumgedreht wird, und die andere Hüfte und mit ihr das Spielbein dreht sich mit herum. Und zwar dreht man sich auf dem linken Standbein nur nach rechts, auf dem rechten nur nach links herum, d. h. also immer so, dass die Hüfte des Spielbeines sich rückwärts dreht und meist auch der Fuss desselben einen kleinen Schritt zurück macht, aber niemals vorwärts, wobei er quer vor den des Standbeines zu stehen kommen würde. Dies hat seine Gründe in der Anatomie der Muskeln und der Mechanik des Gehens, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann; es ist einmal so. Daraus folgt dann aber, dass wenn man sich z. B. nach links umsehen und den Oberkörper auch so herumdrehen will, aber zufällig zuvor auf dem linken Beine ruht, dass man dies zuerst ändern, die Last des Körpers vom linken auf das rechte Bein übertragen muss, um sich auf der rechten Hüfte nach links drehen

*) Es sieht sehr ungeschickt aus, wenn eine Reiterstatue seitwärts blickt, ohne sich auch im Sattel herumzurücken.

zu können. Also zum Sehen nach links mit Betheiligung des ganzen Oberkörpers gehört allemal als Vorbedingung, dass das rechte Bein Standbein ist, oder, wenn es zuvor nicht so war, ist der Uebergang in diese Stellung die nothwendige Vorbereitung zu dieser Drehung.

Wenn man sich nun auf diese Art nach einem Gegenstande, insbesondere nach einem Menschen, ihn anblickend hinwendet, mit Augen, Kopf und ganzer Figur, also auch auf und mit den Füssen nach ihm hinum geht, so ist dies, kann man sagen, die gründlichste oder ausdrücklichste Art es zu thun. Nicht nur, weil damit der Zweck nach ihm hinzusehen am gründlichsten erreicht wird; dies könnte oft auch ohne so viel Anlauf ebenfalls geschehen; sondern weil es auch am meisten den Willen und die Absicht ausdrückt, sich, indem man ihn anblickt, nun auch ganz an ihn hinzugeben oder mit ihm zu beschäftigen oder ihm entgegen zu kommen. Denn das nach ihm hin Drehen des Oberkörpers ist eben der Ausdruck oder die Vorbereitung dazu, ihm auch entgegen zu gehen. Es ist jedenfalls die verbindlichste oder höflichste, anständigste Art auf eine Begegnung einzutreten. Wenn man sich dagegen im Stehen und Gehen nur mit Kopf und Augen nach Jemand umsieht, aber in der Stellung auf den Füssen, in der man sich eben befindet, bleibt und auch dann bleibt, wenn sie eben nicht die bequemste ist, um mit dem ganzen Oberkörper der Bewegung in der Richtung des Blickes auf ihn zu folgen, d. h. also z. B. wenn man sich nach rechts umsieht und dabei auf dem rechten Fusse stehen bleibt, so ist dies schon eine nachlässigere Art, sich nur mit Kopf und Augen zum Eingehen auf ihn herbeizulassen. Ich wähle als Beispiel für diese beiden Arten, sich auch mit den Füssen umzusehen oder nicht, ein paar Bilder von Paul Veronese in der Gallerie zu Dresden. Denn in der Darstellung solcher feinen Züge des Ausdruckes der Bewegungen, welche den Umgang vornehmer Leute miteinander oder auch mit Anderen charakterisiren, ist gerade dieser Maler und überhaupt die venetianische Schule stark. Das eine stellt Christus in der Begegnung mit dem Hauptmann von Capernaum dar. Im Gehen angehalten, wendet er sich linkswärts nach dem Verehrer um, der vor ihm niederkniet, tritt aber schnell zuvor auf den rechten Fuss, und dadurch erhält die Begegnung den Ausdruck des vollen Entgegenkommens. Aber die Tochter Pharaonis, die den Moses findet, blickt zwar auch aufmerksam nach dem Kinde hin und hat es ja viel

bequemer als der Christus auf dem anderen Bilde, da sie ja schon mehr nach der Seite hin gewendet steht, wo man das Kind eben aus dem Wasser gezogen hat, und doch macht es vielmehr den Eindruck nur einer nachlässigen und vornehmen Herablassung, dass sie es thut, weil sie eben dabei ruhig auf dem linken Beine stehen bleibt und also über die Hüfte des Standbeines hinweg hinsieht*). Nun sieht man an diesen beiden Beispielen zugleich, wie aus beiden Arten der Haltung auf den Füssen bei dem Hinblicke nach einer Seite auch

Paul Veronese, Hauptmann von Capernaum, Gallerie in Dresden.

zweierlei Haltung des Oberkörpers folgt. Er neigt sich von der Hüfte, auf der er ruht, etwas nach der andern Seite, also beim Stehen auf dem rechten Fusse nach links, und wenn man dabei nach links hin blickt (Hauptmann von Capernaum) nach dem, den er anblickt, hin; dagegen beim Stehenbleiben auf dem rechten Fusse und Blick nach rechts hin (Findung Mosis), von dem Angeblickten hinweg. Und

*) Selbst die reizende Tochter Pharaonis auf der Findung Mosis in der Loggia von Raphael hat diesen Zug der vornehm reservirten Stellung auf dem linken Standbein beim Blick nach links; aber hier wird er überwogen von der lieblichen Neigung des Kopfes, womit sie ihn dem Gesichte des Kindes gegenüber stellt, wie die Madonna aus dem Hause Colonna.

wenn dann auch der Kopf sich vielleicht, wie bei der Tochter Pharaonis, auch wieder etwas nach der Seite, wohin er blickt, neigt, so erhält nun auch der Zuschauer und noch mehr der Angeblickte selbst, ohne dass er direct zu sehen braucht, was die Beine und Füsse machen, den Eindruck, dass der, welcher sich ihm so zuwendet, dies entweder in einer ganz und gemüthlich hingebenden, oder in einer zurückhaltenden Art thut.

Ich will zuletzt auch hierfür noch ein Beispiel aus der Kunst, und zwar ebenfalls der venetianischen und auch aus Dresden anführen, das berühmte Bild des grossen Tizian mit der Geschichte vom Zins-

Paul Veronese, Findung Mosis, Gallerie in Dresden.

groschen. Wir haben seiner Zeit lange davor gestanden und haben uns gefragt, von welchem Zuge des so ruhigen Gesichtausdruckes bei Christus doch der Eindruck vornehmer Haltung bedingt ist, mit dem er die verfängliche Interpellation des Pharisäers über das Bild des Kaisers auf der Münze aufnimmt und durch seine fein ironische Antwort ruhig abweist. Aber es liegt offenbar nur an der Art, wie er sich nach dem von hinten an ihn herantretenden Pharisäer umsieht. Ich möchte behaupten, obgleich ich es ja nicht beweisen kann, weil es nicht mit gemalt ist, dass Christus, nachdem sich der Pharisäer von links hinten an ihn herangemacht, ihn angeredet, ihn mit einem Worte „gestellt“ hat, zwar Kopf und Blick bereitwillig nach ihm

herumdreht, dabei aber doch ruhig auf beiden Füssen stehen bleibt und ihn also über die linke Schulter und Hüfte ansieht. Jedenfalls dreht er sich überhaupt nicht viel mit dem Oberkörper herum, sondern biegt nur den Kopf soviel nach ihm hin, als nöthig ist, um ihm Antwort zu geben. Es müsste ein ganz anderes Bild herauskommen, wenn er sich, um dem Zudringlichen entgegen zu kommen, zuvor auf den linken Fuss hinüber getreten wäre, und wenn wir dies schon merken, d. h. unbewusst herausfühlen, so muss es erst recht der Pharisäer fühlen und merken, dass Christus ihn, obgleich er ihm ruhig und freundlich Antwort giebt, doch vornehm, wie er es verdient, hat „ablaufen lassen".

Der Zinsgroschen von Tizian, Gallerie in Dresden.

Also stellt sich immer wieder heraus, wie der Ausdruck des Blickes durch mancherlei Bewegungen nicht nur der Augen, sondern auch des ganzen Kopfes, ja schliesslich des ganzen Körpers bedingt wird, wie aber der Eindruck dieser verschiedenen ihn mitbedingenden Wirkungen schliesslich doch wieder dadurch gewonnen wird, dass der Beobachter, und besonders der Angeblickte die Stellung des Gesichtes und der Augen im Gesichte erkennt und also subjectiv das Gefühl erhält, von diesen in einer ganz besonders wirksamen Weise getroffen zu sein. Daraus begreift sich denn, dass die meisten Darstellungen dieses Eindruckes in freier, besonders in poetischer Form die ganze Wirkung als eine von den Augen selbst ausgehende, auffassen und nur selten das Ausgehen derselben von einer Reihe von Bewegungen auch in ihnen zum Ausdruck kommt. Ich habe so viele Beispiele zur Erläuterung dieser Vorgänge aus der Malerei heran-

gezogen. Ich will zum Schluss auch noch ein paar Proben aus ihrer poetischen Schilderung anführen.

Bekannt sind die Verse unseres grossen Minnesängers Walther von der Vogelweide, in welchen er den erquickenden Eindruck des Anblickes schöner Frauen preist:

„Wenn lieblich lacht in Liebe ihr süsser rother Mund,
„Ihr glänzend Auge Pfeile schiesst in Mannes Herzensgrund."

Und Scheffel, wenn er in seiner Aventiure den alten Minnesängern und selbst auch dem berühmtesten, Walther von der Vogelweide, noch neue Lieder in ihrer Weise in den Mund legt, bleibt in diesem Tone, wenn er ein noch unentdecktes Jugendgedicht Walthers fingirt, in dem derselbe erzählt, wie er als verliebter Troubadour in der Provence einer Dame vor der Kirche auflauert, um einen Blick von ihr zu erhaschen. Da schwärmt er in zärtlichem Verlangen:

„Finstre Nacht will mich umgeben,
„Seh' ich Dich, o Herrin, nicht.
„Ach ich kann nicht länger leben
„Ohne Deiner Augen Licht.
„Wie die Blumen sich erquicken
„An des Morgens Thau und Schein,
„Richtet sich an Deinen Blicken
„Neu empor mein krankes Sein."

und fleht sie, mit seiner eigenen verliebten Sehnsucht witzig spielend, wie ein Bettler um ein Almosen an:

„Würdige meines Daseins Oede,
„Ach, nur eines, eines Blicks,
„Dem wie goldner Morgenröthe
„Ahnung innwohnt künftigen Glücks."

Schwiemelei ist der Gedanke, und die Vorstellung vom Blick, an die sie sich hängt, immer der Lichtschein, der Blitz, der Funke oder die Strahlung. Aber wie viel tiefer fasst derselbe Scheffel dieselben Wirkungen auf, wenn er nun seinen bevorzugten, eigentlichen echt deutschen Minnesänger denen der französischen Troubadourschule, zu welchen er selbst Walther in der Jugend noch rechnet, gegenüberstellt, wenn er seinen Ofterdinger in dem wunderbaren Liede von der Christmette berichten lässt, wie auch er der Geliebten in der Kirche nachgeht und wie sie ihm nicht nur einen flüchtigen Blick im Vorbeigehen zuwirft, sondern mit den Augen sich ihm herzlich offenbart.

„Als wie Knecht Ruprechts Mummgestalt
„Kam sie zum Dom herabgewallt,
„In Pelzwerk Kopf und Ohren
„Verloren."

Aber dann, nachdem die Pfaffheit mit Orgelschall zu singen begonnen,

„Da hat ihr freies Haupt der Wucht
„Der Hüllen sich entwunden,
„Da hat ihr Auge meins gesucht
„Und auch gefunden.
„Ein langer, vielberedter Blick
„Erzählte stumm ein ganz Geschick
„Von freudlos öden Tagen
„Und Plagen."

Das ist mehr als verliebte Tändelei, das ist Finden und Sichverstehen von Menschen, die sich kennen und plötzlich wieder vereinigt sind, wenn auch nur von Weitem. Und das ist also auch nicht nur ein Blitzen von Lichtreflexen auf einer blanken Kugel im Kopfe, sondern das ist Handlung mit klarer und wohlverstandener Absicht, an der der ganze Mensch betheiligt ist.

Ich breche dies mein Hauptthema vom Blick hier ab und komme nun noch einmal auf die anderen Bewegungen zurück, welche zum Ausdrucke des Gesichtes beitragen. Ich hatte mich zuvor darauf beschränkt, die bedeutendsten derselben, Lachen und Weinen, auch schon das Stirnrunzeln, einfach als das zu beschreiben, was sie wesentlich sind, Bewegungen ohne Zweck und Absicht, die aber erfahrungsmässig gewisse Stimmungen begleiten und also auch ausdrücken, aber ohne begreiflichen Grund für diesen Eindruck, während der Ausdruck des Blickes sich auf Erreichung von Absichten zurückführen lässt, die es begreiflich machen, dass er nun auch die dahintersteckenden Gesinnungen zum Ausdruck bringt. Nachträglich ist nun wohl der Versuch berechtigt und möglich, auch für jene nach einem Verständniss zu suchen, welches vielleicht darin gefunden werden kann, wenn sie sich mit so verständlichen wie der Blick oder mit einander combiniren und auf Ursachen im Zusammenhange mit jenen oder miteinander zurückführen lassen.

Vor Allem liegt es nun hier nahe, auf das Stirnrunzeln zurückzukommen und einfach da wieder anzuknüpfen, wo ich dies Thema abgebrochen habe. Das Stirnrunzeln ist ohne Zweifel eine begleitende,

ergänzende, oder, wie Schiller es genannt hat, sympathetische Bewegung zu der des Oeffnens und Schliessens der Augen, wie Lachen und Weinen zu der der Oeffnung des Mundes, und Piderit rechnet es einfach mit zum Oeffnen und Schliessen der Augen. Ich habe es für richtiger gehalten, es davon möglichst zu trennen, weil ich den Nachdruck auf den Unterschied zweckmässiger und zweckloser Bewegungen lege, welche zum Ausdruck des Gesichtes beitragen, und weil das Stirnrunzeln zur Erreichung des Zweckes der Oeffnung und Schliessung der Augen, wie schon früher hervorgehoben, nichts beiträgt, nicht zu der Hauptabsicht, dass man sieht oder nicht sieht, auch nicht zu dem Nebenzweck des Lidschlages, der noch unwillkürlich mit ihm erreicht wird, das Auge feucht zu erhalten.

Die Stirnhaut wird entweder in die Höhe gezogen, und diese Richtung der Bewegung hat als Haupteffect die Erhebung der Augenbrauen, mit der sich aber mehr oder weniger eine allgemeine Faltung, und zwar Bildung horizontaler Stirnfalten verbindet, und dies ist die Wirkung des grossen, platten Stirnmuskels (M. frontalis). Oder aber sie wird herabgezogen, die Braue gegen die Augenhöhle oder das Auge herab, und damit verbindet sich im Allgemeinen eine Glättung der Stirnhaut. Diese Niederbewegung der Braue geht jedoch nicht ganz gerade herab, sondern etwas schräg gegen die Nasenwurzel heran, und deshalb verbindet sich leicht damit auch eine Runzelung der Haut in der Gegend über der Nasenwurzel mit Bildung senkrechter Falten, und sie ist es, die neben der mit horizontalen bei Brauenhebung auch als eine selbständige Veränderung im Gebiete der Stirne auftritt. Man nennt sie Augenbrauenrunzelung, weil sie mehr als die horizontale Faltung in's Gebiet der Brauen selbst eingreift, den Muskel, der sie bewirkt, den Augenbrauenrunzler (Corrugator supercilii). Offenbar besteht nun in beiden Fällen nicht nur eine Aehnlichkeit, sondern auch eine gewisse Art von Verwandtschaft dieser Stirn- und Augenbrauenbewegungen mit denen der Augenlider beim Auf- und Zumachen der Augen. Das Heben der Brauen, verbunden mit Bildung horizontaler Stirnfalten, erscheint offenbar wie eine Verstärkung oder Steigerung der Oeffnung des Auges durch Erheben des oberen Augenliddeckels, die Herabziehung der Brauen verbunden mit senkrechten Falten als Verstärkung des Schlusses der Lider. Doch sind diese Bewegungen in dieser Combination nicht an-

einander gebunden. Für das Heben der Brauen und des oberen Augenlides haben wir ganz verschiedene Muskeln, die auch von verschiedenen Nerven abhängen, den einen für das Lid (Levator palpebrae) im Innern der Augenhöhle, wo auch die Muskeln liegen, die das Auge selbst bewegen, die anderen für Stirn und Augenbrauen auf der Stirn. Die zur Schliessung der Lider und Herabziehung der Brauen bilden einen Complex, der sich nicht rein in mehrere zerlegen lässt, und auch der Augenbrauenrunzler steht im Zusammenhange mit ihnen; aber wir können sie doch ganz getrennt brauchen.

Es kommt nun mehrfach vor und erscheint auch als ganz natürlich, dass sich diese Bewegungen so untereinander combiniren, wie sie im Erfolg zusammenstimmen, theils bei willkürlichem, theils bei unwillkürlichem Oeffnen und Schliessen der Augen. Das Oeffnen ist das Willkürliche, weil es den Zweck hat, mit den Augen zu sehen. Ein plötzlicher Eindruck, ein Schreck über etwas, was uns überraschend entgegentritt, veranlasst uns zum Hinsehen mit plötzlich gesteigerter Aufmerksamkeit, also zu energischem Aufsperren der Augen, mögen sie zuvor auch schon offen gewesen sein. Und als müssten wir nun Alles einsetzen, was dazu mitwirken kann, reissen wir auch die Haut um das Auge auseinander, und besonders nicht nur das Augenlid, sondern auch die Brauen in die Höhe, obgleich dies ja zur Erreichung des Zweckes, zum Sehen gar nichts hilft, weil das Auge selbst dadurch nicht weiter geöffnet wird. Aehnlich combinirt sich eine krampfhafte Zusammenziehung der Umgebung des Auges und besonders Heranziehung der Brauen an dasselbe und an die Nase mit einem mehr unwillkürlichen, hastigen Schlusse des Auges, nämlich dann, wenn es durch einen fremden Körper, der hineinkommt, oder auch durch eine krankhafte Empfindung dazu gereizt wird, obgleich auch hier der Schutz des Auges, der durch den Schluss bewirkt werden soll, auf diese Art nicht mehr und nicht weniger erreicht wird. Es ist in beiden Fällen, als bildeten wir uns ein oder hätten das Gefühl, als könnten wir so noch etwas mehr thun, um zu erreichen, was der Zweck des Augenschlusses ist, weil die überflüssige Anstrengung, die wir machen, doch einen Erfolg hat und ähnlich aussieht, als wenn man die Augen noch mehr aufthun oder schliessen könnte, als eben auf oder zu. Wir sehen dies zwar selbst nicht, aber für Andere sieht es so aus.

Umgekehrt kommt es aber auch vor, dass sich die Bewegung der Brauen und der Stirnhaut gerade mit der des Liddeckels combinirt, mit der sie nicht zusammenstimmt. Also das Auge ist nicht, oder wenigstens nicht energisch geöffnet und die Brauen über ihm sind doch stark in die Höhe gezogen und die Stirn in horizontale Falten. Das Auge liegt selbst mit mattem Blick in der weit geöffneten Umgebung hell, aber selbst wenig leuchtend zu Tage. Dies macht den Eindruck, als wäre man nicht im Stande, das Auge so weit zu öffnen, als man gern möchte, und versuchte, nun durch Heben der Brauen zu helfen. Dies hilft nun freilich nichts, und so macht es weiter den Eindruck vergeblicher Anstrengung, eines Ankämpfens gegen Müdigkeit, die das Auge schliesst, oder einer unnützen Bemühung, sich zu einer starken Erregung, wie sie sich sonst wohl im Aufreissen der Augen ausspricht, aufzuraffen; überhaupt also einer ziemlich schwächlichen oder ohnmächtigen Aufraffung der Aufmerksamkeit oder geistigen Anspannung bei mangelnder Energie. Oder aber das Auge ist offen, sogar oft stark aufgerissen, und zugleich zieht sich doch die Augenbraue stark gegen dasselbe herab und zugleich gegen die Nase heran. Dies giebt einen sehr auffallenden Contrast, weil das weit offene Auge aus dem Schatten unter der herabgezogenen Braue hell hervorleuchtet, und es drückt sich auch eine Art von Contrast zwischen dem Blick des offnen Auges und seiner Ueberlagerung durch die Heranziehung der Braue darin aus, als kämpfte ein Bestreben das Auge zu schliessen, erfolglos mit der Energie des Blickes, welche es offen hält. Dies hat zuweilen eine sehr äusserliche Veranlassung, nämlich Blendung. Zu starker Lichtreiz reizt uns unwillkürlich, das Auge zu schliessen, und wenn wir es nun auch willkürlicher Weise doch nicht thun, so führt es doch zu der verwandten Anstrengung des Brauenschlusses, der freilich kein Schluss ist, sondern nur ein vergeblicher Ersatzversuch desselben. Und ähnlich macht nun diese Art von Brauen- und Stirnrunzeln bei weit offenem Auge auch den allgemeinen Eindruck eines Abwehrbestrebens von innen heraus gegen etwas, was von aussen eindringt und vor dem sich doch die Energie des Widerstandes nicht zurückzieht, und so wird dieser Contrasteffect oft zum Ausdruck einer heftigen hin und her arbeitenden Erregung von innen heraus, einer starken Erschütterung bei festem Willen, einer leidenschaftlichen Aufregung.

Wir können aber einen Schritt weitergehen und uns vorstellen,

dass dieser zwecklosen Anstrengung eine innere Ursache, eine nur unrichtig berechnete Absicht zu Grunde liegt. Wir können uns denken, der Mensch sei in der Vorstellung befangen, dass er zum Zwecke des Schirmes oder des Schutzes der Augen gegen unangenehme äussere Einwirkungen noch andere Hülfsmittel habe, als die Hebung oder Senkung seiner Augenlider, und er versuche also beständig, dieselben zu brauchen, könne es aus festeingewurzelter Gewöhnung nicht lassen, es immer wieder zu versuchen, auch wenn es nie etwas geholfen hat, und weiter, er gerathe in diesem zwecklosen Arbeiten mit einem unwirksamen Apparat in eine Art von Unbefriedigung, in eine Unruhe, welche durch anderweitige Aufregungen gesteigert, nun auch zu entgegengesetzten Anstrengungen führen kann, oder dazu, dass ein innerer Streit der Gefühle sich in verkehrter Combination der theils wirksamen, theils unwirksamen Bewegungen äussert. So würde denn bald diese bald jene Art von Brauen- und Stirnrunzeln zum Ausdruck so mancher Art von innerer Erregung oder Anstrengung.

Und hier knüpft sich nun wohl am natürlichsten eine Berührung des Gedankens an, auf den der berühmte Darwin eine Erklärung der mimischen Bewegungen zu gründen versucht hat. Derselbe hängt mit seiner weltbekannten Descendenztheorie zusammen, er ist, kann man sagen, eine Anwendung derselben, nur dass er ihn, wie er selbst bezeugt, früher gehabt hat als diese seine grosse Auffassung von der Entstehung der Lebewesen und mit von diesem Gedanken aus erst auf diese seine Theorie gekommen ist. Und dann gehört eigentlich noch eine Hypothese dazu, um diesen Gedanken durchzuführen; es ist die von Hering aufgestellte Ansicht von Erinnerung als einer Eigenschaft oder Function des Menschen oder aller organischen Substanz, welche bis auf Zustände und Eindrücke zurückreichen kann, die weit vor aller persönlichen Erfahrung und Existenz liegen. Darwin nimmt an, wenn der Mensch von niederen oder einfacheren thierischen Organismen abstammt und wenn solche Organe, die bei letzteren bestimmte nöthige Functionen gehabt haben, beim Menschen aber nicht mehr, doch auch bei ihm noch existiren und doch auch noch zu einer Function fähig sind, dass diese Function, wenn auch zwecklos, immer noch fortdauert und von irgend einem inneren Anstoss bedingt wird, der einmal in einer Beziehung zu dem Zwecke der Function bei niederen Thieren gestanden hat oder zu der fortdauernden Function

stehen würde, wenn sie noch einen Zweck hätte. Man kann auch sagen: die Function wird noch geübt in der Erinnerung daran, dass sie vor Zeiten bei weitentfernten Vorfahren einmal einen Zweck gehabt hat.

Diese Betrachtung passt nun ungezwungen auf den vorliegenden Fall der Bewegungen im Gebiete der Augenbrauen und der Stirnhaut mit ihr. Denn man kann sich im Sinne der Descendenztheorie leicht vorstellen, dass die Muskeln, durch welche diese Hautparthie um das Auge herum auseinander- oder zusammengezogen wird, ursprünglich einmal bei niederen Thieren, von denen wir abstammen, den Zweck gehabt haben werden, das Auge zu öffnen oder zu schliessen, wenn dieselben noch keine feinere Einrichtung zu demselben Zwecke hatten, wie wir in dem Apparat des auf und nieder beweglichen Augenliddeckels. Nun haben wir diesen früheren, ich möchte sagen altmodischen Apparat zu diesem Zwecke noch an unserem Körper, wie man ein altes Hausgeräth nicht gleich fortwirft, wenn man ein neues angeschafft hat, welches demselben Zwecke besser entspricht, und wenn wir nun auch längst gelernt haben, die Augen mit Hülfe der Hebung und Senkung des Augenliddeckels auf- und zuzumachen, so können wir es immer noch nicht lassen, bei stärkerer Anstrengung in derselben Absicht auch die alten Muskeln, die unsere niederen Stammeltern dazu gebraucht haben, immer noch etwas mit dafür in Anspruch zu nehmen, wenn es auch gar nichts mehr hilft. So erklärt sich zunächst die Gewohnheit, die Brauen bei gesteigerter Aufmerksamkeit auf etwas, das wir sehen oder sehen wollen, in die Höhe, dagegen bei Blendung durch zu viel Licht zusammenzuziehen. Und daran schlängelt sich dann auch leicht in der langjährigen Uebung einer an sich zwecklosen Gewohnheit, die als solche auch nicht mehr durch die Controle des erreichten Zweckes geregelt wird, nach und nach allerlei mehr oder weniger Reagiren auch auf andere mehr oder weniger verwandte innere Anstösse, wie z. B. gespannter Aufmerksamkeit jeder Art auch auf Dinge, die man hört, oder Concentration auf Dinge, an die man denkt, als unwillkürliche Mitverwendung an. Auf dergleichen lassen sich aber am Ende alle möglichen Stimmungen oder inneren Zustände zurückführen, welche bei verschiedenen Menschen in verschiedenen Arten von Stirnrunzeln ihren Ausdruck finden und sich gar nicht alle auf eine feste Ursache zurückführen lassen.

Ich verzichte auf den Versuch, eine ähnliche Erklärung auch für die beiden hauptsächlichen mimischen Bewegungen des Gesichtsausdruckes, für Lachen und Weinen durchzuführen; aber es liegt sehr nahe, auch bei ihnen an eine solche Herkunft aus Bewegungen, die in unvorzeitlichen Zuständen einen Zweck gehabt haben, zu denken. Es läge insbesondere nahe, da ja die Bewegungen des Mundes beim Lachen und Weinen mit denen der Oeffnung des Mundes und des Athmens zu einer ausdrucksvollen Wirkung aus einer inneren Ursache heraus verknüpft sind, daran zu denken, dass vielleicht bei irgend einer primitiveren Organisationsform als der Mensch unter den Vorfahren des Menschen eine so oder so gestaltete Art von Mundöffnung mit einer so oder so einem anderen Zwecke dienenden Art des Athmens zweckmässig verknüpft gewesen sein könnte *). Man könnte sich also in Vermuthungen über Anklänge solcher unvordenklichen Zustände ergehen, aus denen die endliche Verknüpfung des Lachens und Weinens mit heiterer oder elegischer Stimmung sich im Laufe der Entwickelung her- und abgeleitet habe. Man könnte auch an noch gegenwärtigere (actuellere) Beziehungen zwischen ihnen und anderen sinnlichen Gefühlen und Erregungen denken, zumal im Zusammenhange mit dem Lachen in Folge von Kitzeln. Aber das wäre ein weitläufiges und ein heikles Thema. Ich will es also hier lieber nicht weiter verfolgen.

Dagegen möchte ich hier noch auf eine andere Art von Bewegung kommen, die ja auch ein, freilich sehr primitiver Beitrag zum Ausdruck des Gesichts ist, das Gähnen. Das Aufreissen des Mundes beim Gähnen ist wie die Züge des Gesichtes beim Lachen und Weinen eng verbunden mit einer eigenen Art von Athmung, einer tieferen Einathmung, ähnlich wie beim Seufzen, aber ausgezeichnet durch eine starke Ausdehnung auch des Rachens, als wollte man die Luft nicht nur einziehen, sondern schlingen. Es begleitet bekanntlich erfahrungsmässig Müdigkeit und Langeweile. Es ersetzt uns weder den Schlaf, noch eine gute Unterhaltung, hat also eigentlich keinen Zweck. Und doch entsteht es aus einem tiefgefühlten Bedürfnisse, welches auch eine Befriedigung erfährt.

---

*) Ich habe auch einmal die Vermuthung aufgestellt, dass das Weinen vielleicht ursprünglich einmal mehr der Oeffnung des Mundes zum Beissen, das Lachen zum Trinken entsprochen haben möchte.

Es fragt sich, worin diese besteht. Man kann nur sagen, man hat ein Gefühl, als müsse da hinten im Rachen etwas Drückendes weg- oder ausgeputzt werden, und als sei dies wirklich geschehen, wenn man so recht gegähnt und die Luft so recht hinter der Zunge herum bis in alle Ecken des Rachens eingeschluckt hätte. Namentlich erstreckt sich ein ähnliches Gefühl der Befriedigung durch das Gähnen bis in die Gegend seitwärts vom Ohre an den Hals herunter oder hinter der Zunge unter den Mandeln.

In dieser Gegend haben die Fische Spalten, welche wie der Mund von vorn, so von den Seiten her in die Kanäle hineinführen, durch die auch der Weg vom Maule in den Darmkanal geht, auf dem die Speisen verschlungen werden. Am Rande dieser Spalten liegen die Kiemen, die Organe, welche bei den Fischen die Stelle der Lungen vertreten. Sie athmen durch dieselben, aber nicht durch Eindringen der Luft, sondern durch Berührung mit durchströmendem Wasser. Man nennt daher diese Spalten die Kiemenspalten. Die Anlage zur Bildung derselben findet sich aber bei der Entwickelung im Mutterleibe auch an den wachsenden Körpern des Menschen, der Säugethiere und Vögel, bei denen sich doch keine Kiemen bilden. Die Spalten verschwinden dann mit der Zeit auch wieder. Dass sie aber doch einmal da waren, wird im Sinne der Descendenztheorie bekanntlich als ein Zeichen davon aufgefasst, dass die Organismen, bei welchen dies der Fall ist, im Laufe unermesslicher Zeiten durch Abstammung und Umwandlung aus solchen entstanden sind, die wie die Fische Kiemen gehabt und durch Kiemen geathmet haben. Nun erhält sich also auch bei allen diesen späten Nachkommen die Anlage zur Bildung derselben mit Allem, was dazu gehören würde, obgleich sie nie mehr fertig werden und in Function treten. Es erhält sich auch Einiges von dem, was dazu gehört, dauernd, z. B. die Nerven, welche sich an den Kiemenspalten und Kiemen bilden und welche, wenn dieselben in Function treten, nöthig sind, um diese zu reguliren.

Wir können nun annehmen, wenn solche Neben- oder Hülfsorgane der Kiemenspalten und Kiemen, die sich bei Mensch und Thier nicht nur bilden, sondern auch erhalten, auch wo keine Kiemen entstehen und in Function treten, doch auch irgend eine Art von Function haben, und wie man solche überflüssig gebildete Organe in der Descendenztheorie als rudimentäre bezeichnet, so kann man auch ihre Function

als eine rudimentäre, als ein Ueberbleibsel von solchen Functionen auffassen, welche bei den urvorzeitlichen Vorfahren einmal einen Zweck gehabt haben und nun auch ohne einen solchen doch noch etwas fortgesetzt werden. Die Function der Nerven an den Kiemenspalten der Fische, welche durch Kiemen athmen, besteht wohl darin, dass durch sie zuerst das Bedürfniss der Athmung empfunden und dann die Bewegung der Athmung eingeleitet wird, durch welche dies Bedürfniss seine Befriedigung erhält, ganz analog, wie das Gleiche auch bei der Regulirung unserer Athmung durch die Lungen von solchen Nervenapparaten vermittelt wird. Man nennt es Reflex, wenn die Wechselwirkung sich ohne bewusste Empfindung und Absicht in dem Nervenapparate abspielt. Es kann sich aber jeden Augenblick auch durch Empfindung des Athmungsbedürfnisses und hinterher seiner Befriedigung zu erkennen geben.

Ganz ein gleiches Verhältniss, wie bei solchen Empfindungen von Bedürfniss und Befriedigung, welche die Reflexbewegungen der Athmung begleitet, findet ja nun, wie gesagt, auch beim Gähnen statt, und der Ort, wo wir dabei etwas empfinden, ist ungefähr derselbe, wo bei den Fischen die Kiemen liegen, und wo sie auch bei uns liegen würden, wenn die Anlage dazu, die wir im Mutterleibe auch einmal gehabt haben, sich ausgebildet hätte. Wir haben auch da noch dieselben Nerven, welche die Fische an ihren Kiemenspalten haben, und welche auch bei uns im Anschlusse an die Anlage derselben entstanden sind. So wäre also das Gefühl des Bedürfnisses zum Gähnen und seine Befriedigung durch das Gähnen nur ein rudimentärer Rest oder Nachklang des Bedürfnisses zum Athmen durch Kiemen und seiner Erfüllung durch diese Art der Athmung, wie es die Urvorfahren der Säugethiere und des Menschen empfunden haben; nur dass der Grund zu beiden nicht mehr existirt, weil wir keine Kiemen haben und also auch nicht damit athmen können. Man kann sich nun nur vorstellen, dass diese uralten Anklänge oder Erinnerungen von einem Bedürfnisse, einer anfrischenden Berührung der Gegend im Schlund, wo unsere Ururvorfahren, wie jetzt noch die Fische, ihre Kiemenspalten gehabt haben, und wo wir sie auch haben würden, wenn wir sie noch hätten, in Folge einer dunkeln alten Angewöhnung immer wieder erwachen, wenn wir schläfrig sind oder uns langweilen, als müsste uns eine Erfrischung, wie sie unsere Vorfahren beim Athmen durch Kiemen gehabt haben,

diese Gefühle vom Halse schaffen, und ferner, dass nun diese dunkle Bedürfnissempfindung im Halse wirklich immer noch eine Art von Befriedigung erfährt, wenn die Schleimhaut da hinten im Halse durch das weite Mundaufreissen und tiefe Lufteinschnappen beim Gähnen zu einer gewissen kräftigen Entfaltung und Berührung mit frischer Luft gelangt. Ich möchte diese Hypothese vom Gähnen als einer rudimentären Einathmung durch die Kiemen als einen Typus der Art hinstellen, wie wir nach Darwin versuchen können, uns die Entstehung der rein mimischen Bewegungen überhaupt zu erklären.

Fassen wir das Ergebniss unserer Betrachtungen zusammen, so haben wir erstens die an sich zunächst vollkommen unerklärliche Erscheinung, dass die im engeren Sinne sogenannten mimischen Bewegungen, wie Lachen, Weinen und dergl., Veränderungen der Gestalt des Gesichtes darstellen, welche ohne Willen, Zweck, Absicht und Erfolg dennoch erfahrungsmässig auf den Anstoss von einer gewissen geistigen Erregung, die wir Stimmung nennen, erfolgen, und also ebenso erfahrungsmässig als Ausdruck derselben von uns gedeutet werden; zweitens den vollkommen verständlichen Vorgang, dass Bewegungen theils unzweifelhaft (oder bewusst) willkürlich, theils doch in Folge unbewusst mitwirkender Motive neben dem Willen, mit Zweck und Absicht ausgeführt werden und den beabsichtigten Erfolg auch herbeiführen, wie der Blick mit Allem, was dazu gehört, und dass sie diese Absicht mit der Gesinnung, aus der sie hervorgeht, und ihrer Beziehung auf die Stellung des Menschen zur Welt, insbesondere zu anderen Menschen erkennen lassen oder zum Ausdruck bilden. Dass wir sie darin erkennen, beruht freilich in der Regel meist auch in diesem Falle nur auf Erfahrung und Gewohnheit; drittens aber können auch an sich zwecklose Bewegungen auf Anregung oder Anstoss von inneren Absichten oder Ansätzen zu solchen in Gang kommen, weil man gewissermassen unverständiger Weise etwas damit zu erreichen meint; besonders aber kann ein solches zweckloses Bestreben aus einem inneren Antriebe, eine Bewegung noch irgendwie zu gebrauchen, mit der doch nichts erreicht wird, als eine uralte Gewöhnung betrachtet werden, die sich darauf zurückführt, dass sie einmal in Zuständen des Lebens bei den thierischen Vorfahren, von denen wir nach der Darwin'schen Theorie abstammen sollen, irgend einen Zweck gehabt hat.

Dem höheren oder geringeren Grade der Verständlichkeit bei den

verschiedenen Arten des Gesichtsausdruckes scheint die grössere oder geringere Leichtigkeit parallel zu gehen, mit welcher es im Laufe der Zeit der Kunst gelungen ist, denselben aufzufassen und darzustellen, indem ihr dies mit den verständlicheren Bewegungen, die einen Zweck haben, verfolgen und erreichen, schneller, mit den zweck- und erfolglosen oder rein mimischen langsamer gelungen ist und gelingt. Die antike Kunst (ich muss mir einmal erlauben, diese Ketzerei hier auszusprechen) hat überhaupt noch nicht viel Gesichtsausdruck; die der Renaissance hat den der zweckmässigen Bewegungen, also vor allen den des Blickes (ebenso wie den der Handbewegungen, Giotto) gefunden und reichlich verwerthet; die naturgetreue Abbildung der reinen Mimik, wie Lachen und Weinen, scheint vorzugsweise erst dem modernen Realismus vorbehalten zu sein.

Denken wir nun schliesslich auch noch einmal an die von Schiller schon skizzirte, von Piderit so gründlich durchgeführte Anwendung der Mimik, wie letzterer es nennt, auf die Begründung auch der Physiognomik, d. h. an den Gedanken, dass Züge des Ausdrucks augenblicklicher Stimmung oder überhaupt geistiger Erregung durch häufige Übung und Angewöhnung zu bleibenden Zügen des Ausdrucks vom Charakter des Menschen werden können, so lässt sich dies im Allgemeinen ebenso gut auf die so wenig motivirten rein mimischen, als auf die in mehr verständlicher Weise vom Willen und anderer geistiger Einwirkung bedingten Ausdrucksformen anwenden; aber factisch werden erstere, also z. B. häufiges Lachen oder Weinen, dauernder durch Gewohnheit ihre Spur im Gesicht zurücklassen, als letztere wie die Art des Blickes, den man irgendwohin, z. B. auf einen mit Hass oder Liebe betrachteten Menschen richtet, weil letztere mit ihrem so bestimmten augenblicklichen Anlass und Grund auch vollständiger jeden Augenblick wieder verschwinden und sich unter anderen Anlässen anders von Neuem einstellen als erstere. Also wird die Erklärung der Erscheinung des Eindruckes, den das Gesicht eines Menschen bleibend auf uns macht, durch die Einsicht, die wir in verständlichen Gründen des augenblicklichen Ausdruckes haben, oder mit einem Worte wieder die Physiognomik durch die Mimik doch nicht viel gefördert, weil der bleibende Ausdruck eben mehr auf den Zügen beruht, die wir auch in ihrem augenblicklichen Auftreten und Wechsel am wenigsten verstehen und erklären können. Oder, wenn wir den Erklärungs-

versuch der rein mimischen Bewegungen aus der Descendenztheorie annehmen, so bleibt auch die Ableitung des physiognomischen Ausdruckes der Charaktere nur auf die ferne Herkunft von vererbten Anlagen unvordenklicher, und selbst thierischer Vorfahren gestellt, nicht auf geistige Eigenschaften, die im eigenen Seelenleben des Einzelnen, oder auch nur seiner menschlichen Vorfahren wurzeln.

Wenn wir aber soweit gehen, so können wir endlich mit Schiller die hypothetische Ableitung des bleibenden Ausdruckes aus einer durch Gewohnheit festgewordenen Art häufig wiederkehrender Bewegungen mit inneren Gründen auch auf die feste Form, also auf die Schönheit, oder ebensogut auch Hässlichkeit der Gestalt ausdehnen. Dann gilt auch für sie der Satz:

„Es ist der Geist, der sich den Körper baut",

aber freilich nicht der Geist des lebenden Menschen selbst, sondern seiner unbekannten Vorfahren in unvordenklicher Zeit.

Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike.

Vortrag gehalten in Rostock 1871*).

Kunst und Wissenschaft sind Schwestern, von einer Mutter, der Wahrheit geboren und zu einer grossen Lebensaufgabe, das Ewige im Vergänglichen zu erkennen, erzogen. Aber sie verfolgen dieselbe auf getrennten Wegen, die eine durch das Gefühl, die andere durch den Gedanken; die Kunst, indem sie mit freier Hingebung die Erscheinung des Lebens, in welcher sich ewige Ideen spiegeln, erfasst, festhält und neu geboren vor Augen stellt, die Wissenschaft, indem sie mit bedächtiger Zurückhaltung aus dem Bilde des Lebens nur die Züge herausgreift und auf feste Formeln bringt, in denen sich ewige Gesetze aussprechen. Mehr nur gelegentlich berühren sich beide doch wieder und unterstützen einander. Die Kunst lässt es sich gefallen, wo sie die Natur recht treu nachahmen will, und dessen durch die freie Hingabe an den unmittelbaren Eindruck doch nicht immer ganz sicher ist, ein wissenschaftlich methodisches Studium zu Hülfe zu nehmen. Die Wissenschaft findet gern in den Werken der Kunst aus der Erscheinung des Lebens die sprechendsten Züge, die sie sich im Leben erst aus einer bunten Vermischung mit zufälligen Nebenumständen hervorsuchen muss, mit freier Wahl und richtigem Blicke bereits herausgehoben und erkennt, wenn dabei der Natur doch nichts untergeschoben ist, sie selbst leichter und reiner in diesem Bilde wieder. Sie freut sich, indem sie dasselbe betrachtet, Wahrheiten, die der

---

*) Im Druck erschienen, Rostock bei E. Kuhn (jetzt W. Werther) 1871.

Künstler bereits dem Gefühle unmittelbar aufgeschlossen hat, auch für den Verstand bestätigen zu können. Diese wissenschaftliche Betrachtung von Kunstwerken wird dann eine besonders einladende, wenn jene Benutzung der wissenschaftlichen Hülfe bei ihrer Herstellung vorhergegangen ist. Wo der Künstler die schaffende Thätigkeit seiner Phantasie schon mit Bedacht und Berechnung geübt hat, werden wir seine Leistung auch um so eher erforschen können.

Meine Wissenschaft, die Anatomie, die Kenntniss des menschlichen Körpers, kann sich rühmen, dass die bildende Kunst um ihren vornehmsten Gegenstand, den menschlichen Körper darzustellen, es nicht verschmäht, bei ihr in die Schule zu gehen, trotzdem dass wir ihr den gemeinsamen Gegenstand unserer Untersuchnng und ihrer Nachbildung nicht einmal in dem Zustande vorführen können, in dem sie ihn darstellen will; denn wir machen unsere Studien an der Leiche, der Künstler aber will den lebenden Menschen zur Anschauung bringen. Die Griechen freilich, von denen uns die vollkommensten plastischen Nachbildungen der menschlichen Gestalt leider nur in Trümmern überliefert sind, trieben keine Anatomie. Sie sahen desto häufiger im Leben die freie Entfaltung der Glieder. Der moderne Künstler aber muss ebenso gut wie der Arzt die Zusammensetzung und selbst die äussere Gestalt unseres Leibes, wie ihn Gott geschaffen hat, erst durch besonderes Studium kennen lernen. Er hält sich zwar zu diesem Zwecke mehr an lebende Modelle; aber er macht doch auch von unserer Leichenschau mit Gebrauch, die den Vortheil hat, das ganze herrliche Gebilde, dessen Zusammensetzung sie verstehen lernen will, auch mit dem Messer in seine Theile zerlegen zu dürfen. Der grösste Bildhauer nach den Griechen, zugleich einer der grössten Maler und Baumeister der neueren Zeit, Michelangelo Buonarotti, soll nicht weniger als zwölf Jahre seines Lebens Anatomie studirt und zu dem Zwecke selbst Leichen zergliedert haben; er soll auch damit umgegangen sein, ein Buch über die Bewegungen und die Formen des menschlichen Körpers zu bearbeiten und darin eine eigene Theorie derselben aufzustellen. Er hat es nicht gethan, aber seine Werke zeugen von diesen seinen Studien.

Von Anfang an bei den Zeitgenossen und nachher ist deshalb in der virtuosen, anatomisch richtigen Darstelluug des nackten menschlichen Körpers in allen möglichen Stellungen und Verkürzungen ein

Hauptzug der Grösse Michelangelos gesehen worden. Freilich wäre dies ja an sich nur eine technische Aeusserlichkeit, da dergleichen in der höheren Kunst doch nur Mittel zum Zwecke ist. Unsere modernen Kunstkritiker lieben es deshalb, dergleichen fast zu ignoriren und sich mehr nur mit den hohen Ideen zu beschäftigen, welche aus den Kunstwerken hervorleuchten, zu untersuchen, woher die Künstler sie gehabt, wie sie in ihrer Zeit gelegen haben u. s. w., statt bei solchen Aeusserlichkeiten, wie für einen Bildhauer die Kenntniss und Darstellung der anatomischen Formen ist, zu verweilen. So hat denn Hermann Grimm in seinem grossen vielgerühmten Werke über Michelangelo dieser Seite in seiner Entwickelung und Kunst kaum zu gedenken für nöthig gehalten. Wenn aber das Wesen der Kunst darin besteht, dass sie innerliche Stimmungen und Gedanken mit äusserlichen Formen und Bildern zu lebendiger Anschauung bringt, so sind freilich jene das letzte Ziel, diese aber das nothwendige Mittel dazu, und um, wie es gelungen sei, zu beurtheilen, sollte man denken, wäre es ebenso nothwendig, die Gestalten, mit deren Dahinstellung der Künstler durch unser Auge auf unsere Phantasie einwirkt, als solche, wie er sie behandelt hat, zu verstehen, als sich der letzten Wirkung, die er damit hervorgebracht hat, bewusst zu sein. Und wenn die Aesthetiker es lieben, mit der Abschilderung dieser letzten Wirkung des richtig herausgefühlten Eindruckes der Kunstwerke ihre Betrachtung zu beginnen, und dann nicht immer und nur mit Mühe zu einer Würdigung der äusseren Mittel sich herablassen, mit denen dieselbe erreicht ist, so ist es wohl nicht unerlaubt, wenn Unsereiner einmal hiervon gerade ausgeht und versucht, ob er nicht so auch etwas zur Ergänzung des Verständnisses jener, am Ende freilich rein idealen Wirkung beitragen kann, immer auf die Gefahr, zu sehr am Aeusserlichen kleben zu bleiben.

Auf die nicht nur aus unmittelbarer Anschauung im Leben, sondern mit Hülfe von Studien an der Leiche gewonnene Bekanntschaft mit dem Gefüge des menschlichen Körpers lässt sich nun zunächst, um mit dem Aeusserlichsten zu beginnen, schon die Art, wie Michelangelo die Gestalt der Oberfläche desselben im Gegensatze zu den Griechen behandelt, zurückführen; und zwar sind ihm diese deswegen, was Naturwahrheit in der feinen Modellirung der Oberfläche betrifft, überlegen. Sie hielten sich nicht nur, wie es ja der moderne Künstler

auch thut, gedungene lebende Modelle zum Copiren, Sitzen oder Stehen, sondern sahen die frischen Körper der Jünglinge in der Ringschule sich nach Lust frei bewegen, und nicht nur sie hatten um ihrer Kunstübung willen diesen Anblick aufzusuchen, sondern das ganze Volk, das ganze Publicum, für das sie arbeiteten, kannte ihn, interessirte sich für die vollkommenste Ausbildung der Gestalt und Geschmeidigkeit des eigenen Leibes so, dass es ihn kannte, wie wir nur die Gesichter kennen; die Künstler aber waren nur die besonders begabten Organe, die das, was Alle sahen und kannten, auch nachbildend darzustellen verstanden. Darin liegt, wie Hermann Grimm bereits mit Recht hervorgehoben hat, der grosse Vorsprung, den dies Geschlecht in der freien Auffassung der zarten Biegungen unserer Körpergestalt vor jedem modernen Künstler haben musste. Sie lernten diese Formen kennen, wie wir unsere Muttersprache lernen; der Moderne muss sie wie eine fremde nach grammatischen Regeln in der Schule lernen, d. h. in der Anatomie. Es kommt dazu, dass der Körper jenes Geschlechtes, das zwar nicht wie die Wilden für gewöhnlich nackt ging, aber sich unter dem milden Himmel doch sehr frei in wenigen weichen, weiten Gewändern bewegte, wirklich eine vollkommenere natürliche Entfaltung seiner freien Oberfläche hatte, als bei uns, wo die fester umhüllenden Kleider ihn für gewöhnlich wie eine zweite Haut umschliessen, die Haut selbst mehr gegen die unterliegenden Theile angepresst wird, sodass der entkleidete moderne Mensch gar nicht ganz der natürliche nackte ist.

Man kann sich leicht vorstellen, wie das Ergebniss der unmittelbaren Anschauung des Lebens ausgefallen sein muss, und man weiss, dass es so ist, aus den erhaltenen griechischen Werken. Der Gegenstand, der ihren Blicken direct vorlag, war nur derselbe, den sie auch direct darzustellen hatten, die mit der Haut bekleidete äussere Oberfläche. Ihre Form hängt natürlich von den festeren unterliegenden Theilen, besonders den Knochen und Muskeln ab, welche von der Haut nur ziemlich gleichmässig überzogen sind, und, wer sie kennt, erkennt sie auch durch die Oberfläche der Haut, welche von ihnen vorgewölbt wird; aber dennoch treten ihre Abgrenzungen nirgends ganz scharf, ihre Rundungen nirgends ganz unvermittelt hervor. Die Haut mit dem Fett darunter hat doch auch noch wieder verschiedene Dicke, verschiedene Grade der Festigkeit und Elasti-

cität oder Biegsamkeit und verdeckt so den einen unterliegenden Theil mehr, den andern weniger. Daher die gemilderte Form, in welcher die starken Vorsprünge der Knochen und Muskeln sich durch die äussere Oberfläche hindurch nur offenbaren, die zarten Wölbungen der letzteren. Durch ihren Anblick erklärt es sich, wie Hogarth zu der Theorie gekommen ist, die Schönheit der Gestalt des menschlichen Körpers und seiner antiken Nachbildungen beruhe darauf, dass sie von Wellenlinien umschrieben sei, d. h. von Linien, die in ununterbrochenem Zusammenhange, ohne Ecken zu bilden, sich bald heraus- bald hineinbiegen. Dies ist nun freilich, wenn wir genau zusehen, gar nicht der Fall. Wenn wir den Umriss eines schönen nackten Körpers, oder einer vollkommenen antiken Statue recht genau mit dem Auge verfolgen oder nachzeichnen, so finden wir, dass es gar keine eingebogenen Theile an demselben giebt, sondern nur herausgewölbte, die nur da, wo mehrere aneinander grenzen, hineingeknickte Ecken bilden können; aber diese Ecken sind oft so sanft, dass man sie leicht für eine fortlaufende Einbiegung zwischen den Hervorwölbungen ansehen kann, und dass es also selbst einem Zeichner wie Hogarth durch etwas leichtes Darüberhingehen möglich war, seine Theorie durch scheinbar richtige Zeichnungen mit Beispielen zu belegen.

Diese Täuschung wird bei einem Werke von Michelangelo nicht vorkommen können. Denn da treten die Vorsprünge der Knochen und Muskeln unverkennbar scharf abgegrenzt hart aneinander, als wenn die Haut nur eben wie eine Tapete oder ein Tricot von überall gleicher Dicke darüber hingezogen wäre. Dies ist nun ganz begreiflich aus der Art, wie der Künstler die Gestalt der Theile des Körpers aus dem Studium der Leiche kennen gelernt hat. Denn er wird es dabei nicht anders gemacht haben, wie wir es thun. Die Haut besteht aus Leder und zwar in einem Stücke über den ganzen Körper hin; ohne die festere Unterlage wäre sie nur ein schlaffes Fell. Für uns, die wir nach geformten Theilen suchen, ist sie nur im Wege. Wir ziehen sie, wenn wir die Leiche untersuchen, gleich herunter; wir nehmen uns kaum Zeit, erst den todten Körper noch einmal im unversehrten Zustande zu betrachten. Und mit der Haut entfernen wir zugleich die ihr zunächst anhängenden Fettlagen, welche uns die eckigen scharfen Grenzen zwischen den Knochen und Muskeln aus-

füllend verdecken. Wir decken uns sogleich die charakteristischen Gestalten selbst auf, von denen wir am lebenden Körper nur die abgeschwächte Spur durchschimmern sehen. Und eben deshalb hat wohl auch Michelangelo gern an der Leiche studirt, weil er es vorzog, statt jene abgeschwächte Spur der von Haut überzogenen Gestalten zu errathen, lieber gleich ihre volle unvermittelte Anschauung zu gewinnen. Er prägte sie sich so in ihrer deutlichen Sonderung, ihrer scharfgezeichneten Abgrenzung ein, und wenn er sie dann doch wieder wie von Haut bekleidet darstellte, hatte er diese gleichsam nur wie einen ledernen Handschuh ohne alle Fütterung in Gedanken wieder darüber gezogen; oder wenn er dann auch hinterher wieder nach dem Leben gearbeitet hat, wird er doch unwillkürlich, was er unverhüllt kennen gelernt hatte, mehr auch durch die Haut durchzusehen gemeint und also sichtbar dargestellt haben, als ein unbefangener Beobachter der unversehrten Oberfläche ohne dies sehen und darstellen würde.

Dazu kommt noch ein anderer Umstand, welcher ebenfalls leicht zu einer etwas übertriebenen Ansicht und Darstellung der Vorsprünge an der Oberfläche des Körpers führen kann, wenn ihre Gestalt aus der Leiche heraus studirt ist. Der grösste Theil dessen, was diesen Hervorwölbungen zu Grunde liegt, sind die Muskeln, die aus Fleisch gebildeten Organe der Bewegung. Sie sind im Leben immer straff, oder wenigstens gerade zwischen festen Punkten der Knochen, wo ihre Enden angewachsen sind, ausgespannt. Werden diese Endpunkte von einander entfernt, so werden dadurch die Muskeln in die Länge gezogen; kommen sich die Endpunkte näher, so ziehen sich die Muskeln in sich zusammen. Im ersten Falle werden sie glatter und dünner, im letzteren schwellen sie auf; in beiden aber bleiben sie doch angespannt. Im Tode hört dies auf; sie werden schlaff. Nur bei vollkommener Ausspannung in die Länge durch Entfernung ihrer Endpunkte macht dies keinen wesentlichen Unterschied; bei Nachlass derselben ziehen sich die Muskeln nicht wieder in sich zusammen, sondern fallen wie welk zwischen ihren Endpunkten in Falten von den Knochen ab und zwar dies erst recht, wenn die Haut abgezogen ist und sie nun auch nicht mehr zusammengepackt hält. Um nun aus dieser erschlafften Form, wie sie das todte Muskelpräparat zeigt, doch ein Bild ihrer natürlichen Gestalt, wie sie im Leben gewesen ist, zu

erhalten, müssen wir uns die schlaffen Muskeln wieder belebt, mit der Fähigkeit, sich in sich zusammenzuziehen und dabei anzuschwellen begabt denken, und mit diesem Denken thut man dann leicht des Guten etwas zu viel.

Es kann nicht anders sein: eine solche Art, den Körper darzustellen, welche mit den Kleidern auch die Haut als eine zweite, kaum mehr nothwendig dazu gehörige Hülle fast auch wie weggenommen, oder doch wie durchsichtig gemacht scheinen lässt, muss einen ganz anderen Eindruck auf den Beschauer machen als die bis in die feinsten Nüancen der Hautoberfläche naturtreue Nachahmung des Lebens bei den Griechen. In ihren Gestalten bewundern wir mit reiner Freude die Schönheit des menschlichen Leibes in der zarten Blüthe der schönsten Jahre, wo noch nicht durch das Anarbeiten der unterliegenden Theile die weiche Decke wie abgetragen, sondern selbst noch wie von einem Hauch organischer, beseelter Form durchdrungen ist, den wir zwar nicht weiter verstehen und deuten können, aber ahnungsvoll anstaunen, wie eine frische Blume. An Michelangelos Gestalten hat die Arbeit des Lebens diese zarte Aeusserung der Beseelung schon von der Oberfläche zurückgedrängt. Ein Bild der gealterten Menschheit, die sich nicht mehr in naivem Behagen ihres Lebens im Leibe freut, sondern ihn nur als Werkzeug des Geistes gebraucht, bieten sie uns dar. Sie stellen uns nicht den täuschend natürlichen und jugendlich blühenden Glanz der Erscheinung gesunder frischer Leiber vor Augen, um uns wie in einem idyllischen Stande der Unschuld daran zu ergötzen; noch weniger machen sie gar, wie die Nuditäten moderner Maler einen üppig reizenden Eindruck, eher den einer traurigen Blösse. Aber sie lassen um so viel mehr die wirklich verständliche Beseelung des Körpers, das Spiel seiner Muskeln, die Stellung der Knochen mit gesteigerter Deutlichkeit, als wenn wir es im eigenen Körper nachfühlen, erkennen.

Aehnlich giebt Burckhardt in seinem Cicerone den Eindruck der Art, wie Michelangelo die Gestalt des Menschen behandelt, wieder. „Seine Darstellungsmittel", sagt er, „gehören alle dem höchsten Gebiete der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnem Sinnlichen und Lieblichen, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er giebt eine grandiöse Flächenbehandlung im

Detail und grosse plastische Contraste, gewaltige Bewegungen als Motive" *).

Wohl hat nach dem Allen H. Grimm Recht, wenn er es für eine hohle Phrase erklärt, dass Vasari meint, in seiner Aurora habe Michelangelo die Antike übertroffen; wohl hat er Recht, wenn er hinzufügt, die Venus von Melos allein würde in lächelnder Schönheit aufsteigen und aller modernen Statuen spotten, von denen man wagen wollte sich einzubilden, sie hätten die Arbeiten der griechischen Meister auch nur erreicht, und wohl mag er endlich auch nicht mit Unrecht sagen, dass wenn Michelangelo seiner Aurora dieselbe Stellung gegeben hätte wie die der Venus und beide in Stücke zerschlagen wären, auch diese noch als ebenso total verschieden zu erkennen sein würden, wie die Zeiten und Menschen Michelangelos von denen des alten Hellas es wirklich waren; denn der Kenner würde gewiss im Stande sein, auch in kleinen Bruchstücken noch die beiden bisher besprochenen Arten von Behandlung der Oberfläche des Körpers herauszufinden. Noch viel gewisser ist nun aber hier das Umgekehrte: wenn die Aurora des Michelangelo von einem wiederauferstandenen Griechen mit der ganzen Fülle des Reizes der Erscheinung, wie die herrliche Körpergestalt der Venus von Melos übergossen werden könnte, dabei aber ihre Stellung beibehielte; oder, um mich wie Grimm auszudrücken, wenn der Grieche seiner Venus die Stellung der Aurora des Michelangelo zu geben fähig gewesen wäre, so hätte er uns eben nicht seine in voller sinnlicher Schönheit selig zufriedene Göttin dargestellt, sondern die moderne Sehnsucht des erwachenden Morgens, und dies würde nicht nur der Kenner herausfinden, sondern

*) a. a. O. S. 434. Ich trage dies Citat als Ausdruck einer ähnlichen Auffassung wie meiner obigen hier nach, da ich es zur Zeit, als ich letztere zuerst formulirt habe, noch nicht kannte. Ich könnte wohl bei dieser Gelegenheit das Eine oder Andere etwas einschränken, da ich seitdem erst noch mehr Werke von Michelangelo kennen gelernt und mich überzeugt habe, dass er doch auch gelegentlich sehr zart natürlich lebendige Körperformen gemacht hat, wie z. B. die des Giovannino in Berlin (s. u. S. 114). Aber ich unterlasse es, da doch im Ganzen der oben charakterisirte Gegensatz zwischen seiner Art von Modellirung des Körpers und der antiken vorherrschend bleibt. Ich halte es um so mehr für müssig, dies jetzt hier näher zu präcisiren, da diese ganze Betrachtung doch gegenüber dem Hauptthema dieses und des folgenden Vortrages mehr nur eine einleitende Bedeutung hat.

der unbefangene Blick eines Jeden, der überhaupt für das Eine und das Andere einen offenen Sinn hat, und man muss sich in der That, wie Grimm, auch gleich das Zerschlagen des Werkes in Stücke dazudenken, wenn man dies übersehen will. Denn nicht die Behandlung des Verhältnisses von Fleisch und Haut ist es, was die wahre Seele der Statue ausmacht, sondern die Stellung ist die Hauptsache an ihr, weil nicht Fett und Leder, sondern die Bewegung der Glieder durch den Willen das Wirken der Seele im Körper offenbaren, den Geist sichtbar erscheinen lassen. Deshalb ist auch der Unterschied an bekleideten Gestalten ebenso entschieden wie an nackten.

In den Stellungen der menschlichen Körper, die er uns darstellt, unterscheidet sich Michelangelo offenbar erst recht von den Griechen, und auch hierbei werden wir wieder geneigt sein, wenn auch nicht als alleinige Ursache, so doch als ein ganz natürlich mitbedingendes Moment seine anatomischen Studien anzusehen. Wenn er in der naturgetreuen Nachbildung der Körperoberfläche mit all seiner anatomischen Kenntniss hinter den Griechen mit ihrer unmittelbaren Beobachtung des Lebens nothwendig weit zurückbleiben muss, so ist er ihnen dagegen in der richtigen Darstellung der Glieder des menschlichen Leibes in allen nur erdenkbaren Stellungen, wir wollen nicht gleich sagen überlegen, um nicht vorweg zu entscheiden, ob er damit etwas mehr für die Kunst geleistet hat, aber gewiss hat er darin viel mehr Kenntniss bewiesen als sie. Und das ist ganz begreiflich. Denn der Körper ist zum grossen Theil eine aus Knochen und Muskeln gebildete, mannichfach durch den Willen bewegliche Maschine. Wie sich eine solche in gewöhnlicher ruhiger Lage ihrer Theile und mit Allem, was drum und dran hängt, ausnimmt, kann der am treuesten darstellen, der sich das Ganze nur von aussen ansieht. Wie aber die Räder ineinandergreifen, und wie sie sich demnach in allen möglichen Lagen zu einander stellen können, versteht der am besten und kann es sich aus dem Kopfe vorstellen, der eine solche Maschine einmal auseinander genommen hat, wenn er auch dabei Einiges, was aussen drum und dran hing, weniger beachtet hat. Jenes war der Standpunkt der Griechen gegenüber dem menschlichen Körper, dieses der des Michelangelo. Er kannte die Mechanik seiner Knochen und Muskeln so, dass er ein Buch darüber schreiben wollte, und dass er

nach dem Schema der Theorie, welche er in diesem Buche aufstellen wollte, die Formen sich in Gedanken construiren konnte, welche sie in jeder Lage annehmen, auch wenn er sie gar nicht gesehen hätte. Der Grieche kannte sie nur in den Lagen, in denen er sie im Leben gesehen hatte, und konnte sie nur so darstellen.

Und nicht einmal in diesen hat die Antike wirklich in Bezug auf die Bewegung die Natur so richtig dargestellt wie Michelangelo. Die Knochen haben keine merkliche Biegsamkeit. Soweit also ein einziger Knochen reicht, ist wirklich keine sichtbare Bewegung, und auch wo Knochen fest aneinander gewachsen sind, wie z. B. die unseres Kopfes, ausgenommen den Unterkiefer, da kann sich nichts verändern. Nur in den Gelenken, in den Verbindungsstellen der Knochen, wo sie wie Stücke einer Maschine durch Charniere oder dergleichen Einrichtungen verknüpft sind, ist eine bestimmte Beweglichkeit möglich, am lebendigen Leibe ebensogut wie an einer Gliederpuppe. Wenn nun auch die Knochen von Weichtheilen umhüllt sind, so sieht man doch durch, dass sie sich nur an den bestimmten Stellen der Gelenke gegen einander anders stellen können, dagegen zwischen denselben vollkommen steif bleiben. Die Griechen stellen dies nicht immer ganz genau so dar. Zwar lassen sie natürlich die Glieder sich auch nicht biegen, wie wenn sie von Wachs wären, sondern unterscheiden deutlich die geraden Stücke der Arme und Beine von den Knickungen der Ellbogen und Kniee. Sie nehmen es aber damit doch nicht scharf. Sie steigern oder mildern, wie wir es nennen wollen, d. h. sie verbreiten etwas die Wirkung der Bewegung auch über die bestimmten Punkte der Gelenke hinaus, als wenn doch auch die Knochen ein wenig weich wären und dem Zuge der Muskeln, die an einem Gliede biegen, etwas nachgeben könnten. Dies kann unmöglich nur ein gelegentliches kleines Versehen der Technik sein; denn es ist bei den vorzüglichsten Werken an Stellen zu sehen, wo es ein Anfänger hätte vermeiden können, wie z. B. an mehreren Köpfen aus der berühmten Statuenreihe der Niobiden sogar das Gesicht etwas nach der Seite hin verbogen ist, wohin es sich wendet, und also, wenn man es von vorn ansieht, gar nicht mehr symmetrisch. Sie sind aber auch gar nicht darauf berechnet, dass man sie so gerade von vorn sehen soll, um dies zu bemerken. So wie man sie sieht, in der Wendung des

Kopfes nach der Seite, verstärkt die unnatürliche Verbiegung desselben den Ausdruck seiner Bewegung*). Bei Michelangelo kommt so etwas nicht vor. An seinen Körpern kann man jedes Stück für sich allein betrachten.

Dies wäre nun doch noch immer nur ein feinerer Unterschied und ein solcher, der sich auch fast nur auf die vorher besprochene Verschiedenheit in der Behandlung der Oberfläche des Körpers zurückführen liesse, jedenfalls sehr nahe mit ihr zusammenhängt. Denn, wenn die festeren Formen der Knochen und Muskeln bei den Griechen mehr, bei Michelangelo weniger durch die weichen Lagen von Haut und Fett verdeckt sind, so kann sich auch der Wechsel der festen Stücke und der Biegungen an den Gelenken bei den Griechen ein wenig verwischen, wie auch in der Natur die Stellen, wo ein Knochen gegen den andern sich absetzt, nicht deutlich auffallen; bei Michelangelo aber treten die scharfen Ecken, welche an den Gelenken die festen Drehpunkte der Bewegungen darstellen, so hart zu Tage, dass man sie mit den Augen gleichsam durchfühlt, wie der Arzt es mit dem tastenden Finger thut, wenn er sich von der richtigen Lage der in dem Gelenke zusammenstossenden Knochen überzeugen will. Derselbe Unterschied einer mehr oder weniger

*) Ich bin neuerlich bei Gelegenheit der Venus von Melos (Zeitschrift für bildende Kunst Mai-Juli 1886) auf dies Thema zurückgekommen und habe an dem Gesicht dieser Venus die starke Abweichung desselben von der reinen Symmetrie demonstrirt. Mein College Hasse hat davon Veranlassung genommen, mir heftig zu widersprechen (Archiv für Anatomie, 1887) und behauptet, jede derartige Ungleichheit beider Seiten eines Gesichtes sei nicht als eine Abweichung von der Norm, sondern vielmehr als ein Zug der höchsten realistischen Naturwahrheit in der Kunst zu betrachten, weil es ja bekanntlich auch im Leben sehr bedeutend asymmetrische Gesichter giebt. Ich gebe dies zu, wo es sich um das Vorkommen von dergleichen Zügen bei Portraitbüsten handelt. Es kann sehr wohl sein, dass z. B. Demosthenes so einen etwas schiefen Mund gehabt hat, wie wir ihn an seiner Büste in München sehen. Ich glaube aber nimmermehr, dass ein Künstler einer Idealfigur deshalb die Nase so schief ins Gesicht gesetzt hätte, wie ich es an der Venus von Melos gezeigt habe, bloss weil zufällig sein Modell eine schiefe Nase hatte, und bei Götter-Büsten, die man gerade von vorn ansehen soll, wie die Hera Ludovisi oder den Zeus Otricoli, kommt dergleichen nicht vor. Also muss es wohl auch, wo es vorkommt, einen andern Grund haben, und da scheint mir die eben bereits versuchte Erklärung, welche auch auf die Venus von Melos passt, immer noch die natürlichste zu sein, dass die Künstler (bewusst oder unbewusst) die Gestalt des Kopfes sich etwas nach der Seite hin haben biegen lassen, nach welcher er auch hin gewendet ist.

strengen Auseinanderhaltung der einzelnen Gelenke hängt nun aber auch mit dem grösseren Gegensatze zwischen den Figuren der Alten und Michelangelo's zusammen, in welchem wir den Hauptgrund ihres verschiedenen Charakters zu finden haben werden. Es ist die Art von Stellungen, welche beide darstellen, die einfacheren, natürlicheren elastisch gebogenen Wendungen und Haltungen des ganzen Körpers bei den Griechen, die gezwungenen, mannichfaltigeren, contrastirenderen Verschränkungen der einzelnen Glieder bei Michelangelo.

Zweierlei ist zu unterscheiden, wenn wir zuerst rein äusserlich den eben angedeuteten Gegensatz der Arten von Körperstellung feststellen wollen. Erstens die Beweglichkeit jedes einzelnen Gelenkes nach der einen oder andern Seite hin wird bei den Griechen fast nie oder doch nur bei Darstellung ganz gewaltsamer Anstrengungen, wie in den Reliefs von Amazonen- und Kentaurenkämpfen, bis zur äussersten Grenze des Möglichen in Anspruch genommen, während wir bei Michelangelo selbst in ruhenden Figuren bald die Hüfte bald das Knie vollkommen bis zum Extrem gebogen sehen. Die Griechen mochten die Maschine des Skelets gleichsam nicht so stark angreifen, dass man nun merken musste: es geht nicht weiter, ohne zu biegen oder zu brechen; Michelangelo im Gegentheil gefällt sich, so scheint es, darin, uns an jeder Stelle zu zeigen: bis hierher und nicht weiter. Zweitens aber nehmen die Griechen, um mit der Bewegung eines Gliedes in irgend einer Richtung doch beträchtlich ausgreifen zu können, die verschiedenen Gelenke desselben in eben dieser Richtung übereinstimmend in Anspruch; Michelangelo dagegen bewegt oft das eine Gelenk nach der einen, das folgende wieder nach der entgegengesetzten Richtung. Er macht so einzelne starke Biegungen oder Reckungen, ohne dass doch im Ganzen ein grösserer Effect der Bewegung herauskommt; die Griechen dagegen erreichen durch eine mässige, aber in gleicher Richtung vereinigte Wirkung mehrerer auf einander folgender Gelenke doch ein wirksames Ausgreifen oder Anziehen der Endglieder, Hände, Füsse oder Blicke. Diese doppelte Verschiedenheit in den Körperstellungen hat natürlich erst recht, wie die verschieden durchsichtige Behandlung der Körperoberfläche, die Folge, dass die abgesetzte Gliederung in einzelne ganz feste Stücke bei den Griechen weniger, bei Michelangelo mehr streng durchgeführt sein muss. Denn wenn die Gelenke bis zur Grenze ihrer Beweglichkeit geführt sind,

dann offenbaren die Knochen ihre Festigkeit durch Aneinanderstemmen; und wenn das eine Gelenk hierhin, das andere dorthin gebogen ist, dann wird unverkennbar deutlich, was zwischen ihnen unbiegsam bleibt.

Fassen wir nun den Totaleffect des Umrisses der Gestalten ins Auge, welcher aus jenen beiden Eigenschaften beider Typen von Stellungen resultirt, so harmonirt auch dieser mit dem Charakter, der bereits durch die verschiedene Behandlung der Körperoberfläche gegeben war. Wie durch sie im Kleinen und Einzelnen, so wird durch die Stellung im Grossen und Ganzen der Umriss bei den Griechen mehr ein sanft fliessender und harmonischer, bei Michelangelo ein plump eckiger und ungefüger. Die extreme Stellung einzelner Gelenke drängt die härtesten und massivsten Theile, die dicken Enden der Knochen und mit ihnen die Muskeln gewaltsam hervor; Kniee, Hüften, Schultern entladen sich gleichsam der ganzen Wucht von Bein und Fleisch, die in den gemässigteren Lagen, an welche die Griechen sich halten, gar nicht so grob zu Tage kommen. Die abwechselnden Biegungen mehrerer Gelenke hierhin und dorthin lassen die einzelnen Abschnitte der Glieder im Zickzack gegeneinander abwechseln, machen den ganzen Körper zu einer Masse von sehr wechselvoller oder unruhiger Begrenzung im Gegensatze zu dem stetigen Zuge, den sie bei den Griechen haben, wo die Gelenke in derselben Richtung zusammenwirken. Wir brauchen, um diesen Gegensatz zu erkennen, nicht nur an die Beispiele zu denken, in denen er am stärksten in die Augen fällt, die einfach gerade aufgerichteten Götterbilder der Griechen, wie die Venus von Melos einerseits, und dagegen die verschränkten, gekauerten Lagen der allegorischen Figuren der Nacht und des Tages am Grabmale des Lorenzo von Medici Michelangelo's; selbst bei Figuren von im Ganzen möglichst ähnlicher Haltung ist er deutlich nachzuweisen. Der Theseus vom Parthenongiebel und die Aurora von Michelangelo (Seite 97 u. 99) stützen sich beide zurückgelehnt auf den Ellbogen; bei der Aurora aber ist in Folge dessen die Schulter so spitz hervorgetrieben, wie nur möglich; beim Theseus noch lange nicht. Jene dreht und windet die einzelnen Abschnitte ihres Körpers hier und dahin, bei diesem ist in dem ganzen Rumpfe nur eine einfach durchgehende mässige Biegung zur Aufrichtung des Oberkörpers. Alles kann Michelangelo darstellen, nur keine „Wellenschaum-

geborene"; denn man sieht allen seinen Figuren zu deutlich an, wie sie „mit festen markigen Knochen auf der wohlgegründeten dauernden Erde" haften, während die der Griechen „schlank und leicht wie aus dem Nichts gesprungen" erscheinen.

Daraus folgt aber keineswegs, dass die Haltung der letzteren weniger als die der ersteren aus dem wirklichen Leben gegriffen seien. Im Gegentheil, wenn wir beide auf ihre Uebereinstimmung mit der gewöhnlichen Erscheinung des menschlichen Körpers im Leben untersuchen, kommen wir wieder darauf zurück, dass auch hier die Griechen sich mehr an die Anschauung im Leben gehalten haben, Michelangelo dagegen an die Kenntniss von der Leiche. Die mässigen Bewegungen der einzelnen Gelenke und die übereinstimmende Anwendung mehrerer bei den Griechen giebt nur eine ziemlich beschränkte Zahl von Stellungen, die in ihren Darstellungen wiederkehren, wie namentlich die geringen Modificationen des einfachen aufrechten Stehens; aber gerade solche sind es auch, in denen sich der Körper im Leben meist nur darstellt, weil wir ihn ja eben gewöhnlich nur mit mässiger aber möglichst zweckmässig zusammenstimmender Anwendung der Action seiner einzelnen Glieder zur Ausführung gewisser Absichten, wie aufrechte Haltung, Bewegung von der Stelle, Heben der Arme, Anfassen mit den Händen u. s. w. brauchen. Die Gestalt, die er bei diesem Gebrauch zeigt, ist uns also auch bekannt und leicht verständlich, ist die Blüthe der natürlichen Erscheinung, welche der Grieche der Natur abgelauscht hat. Die äussersten Biegungen einzelner Gelenke dagegen, die entgegengesetzten mehrerer, wie sie Michelangelo in allen möglichen Combinationen zur Anwendung bringt, ergeben einen unendlichen Reichthum der verschiedensten, contrastirendsten Körperstellungen, namentlich aller Uebergänge von sitzenden, liegenden, kauernden; aber viele derselben kommen im Leben so wenig häufig vor, dass uns die Gestalten, in welche der Körper dadurch gebracht wird, ganz fremdartig erscheinen. Man hat behauptet, Michelangelo stelle geradezu unmögliche Verrenkungen der Glieder dar. Dies kann ich freilich nicht zugeben, wenn man nicht einen ziemlich steifen Gliederbau zur Norm erheben will; denn ein einigermassen gelenkiger Körper lässt sich allerdings in alle von ihm dargestellten Stellungen bringen; aber die meisten Menschen haben dies nie durchprobirt. Um zu wissen, dass

dies Alles aus dem menschlichen Körper sich machen lässt, muss man förmlich darauf studirt, ja muss man fast, wie Michelangelo ohne Zweifel es gethan hat, Leichen auf Tischen herumgeworfen und versucht haben, wie sich ihre Glieder alle verschränken lassen. Hieraus könnte man denn leicht folgern, dass seine Werke, welche uns das Ergebniss derartiger anatomischer Experimente plastisch verkörpert zeigen, auch nur einen Anatomen interessiren und befriedigen können, der auch gern wissen und sehen will, welche Lagen alle unsere Glieder abwechselnd einnehmen können.

Indess die wichtigste Frage ist doch erst noch, ob und unter welchen Bedingungen solche Körperstellungen doch auch im Leben vorkommen können und was für innere Zustände des Menschen sie dann ausdrücken. Um dies zu beurtheilen, müssen wir zuvor den Antheil unterscheiden, welchen überhaupt verschiedene Organe des Körpers daran haben, wenn derselbe in verschiedene Lagen gebracht wird. Wir unterscheiden zweierlei zum Bewegungsapparat gehörige Organe: 1. passive Glieder der Maschine des Skelets, die Knochen und ihre sie verbindenden Gelenke; 2. activ treibende, Quellen bewegender Kraft, welche an dieser Maschine angreifen, die Muskeln und ihre sie erregenden Nerven. Die ersteren bedingen es, dass unsere Glieder sich in gewissen Richtungen und bis zu gewissen Graden biegen oder strecken lassen. Die letzteren vermitteln es, dass wir diese möglichen Bewegungen nach unserem Willen ausführen können. Man ist nun leicht geneigt, sich das, was wirklich geschieht, Ruhe und Bewegung des Körpers, zu einfach nur aus der Function jener beiderlei Organe zu erklären: die Maschine des Skelets ohne Muskelwirkung in Ruhe, den Eintritt einer Bewegung durch Angreifen dieses oder jenes Muskels auf Befehl unseres Willens. Man übersieht dabei, dass auch noch andere, nicht von unserem Willen abhängige Kräfte theils wechselnd, theils beständig auf dieselbe Maschine einwirken, namentlich die eigene Schwere ihrer einzelnen Theile. Diese können ohne alle Betheiligung von Muskeln Bewegung veranlassen, oder umgekehrt auch im Ruhezustande Muskelwirkungen nöthig machen, um eine ungewollte Bewegung zu hindern.

Bei den Körperstellungen, deren Bedingungen wir aufsuchen wollen, ist nun offenbar der passive Theil des Apparates stark in Anspruch genommen, den Gelenken stellenweise Gewalt angethan, und

deshalb machen sie den Eindruck gewaltsamer Anstrengung. Wir würden aber irren, wenn wir hieraus schliessen wollten, es sei, wenn im Leben ein Mensch eine solche Stellung einnimmt, dazu auch eine besonders grosse willkürliche Anstrengung von Muskeln seinerseits erfordert. Im Gegentheil, wir sehen ja gerade beim Herumwerfen von Leichen, bei denen doch die Muskeln ganz erschlafft sind und gar keine Kraft mehr entwickeln, solche Stellungen öfters als an Lebenden, sodass wir uns denken können, Michelangelo habe auch sie ursprünglich geradezu aus der Anschauung in der Anatomie entlehnt. Die Leiche lässt willenlos das alles mit sich machen, was er den Leibern seiner Menschen zumuthet, während der Lebende mit Hülfe seiner Muskeln es nicht dazu kommen lässt, sich steifer hält. Gerade wenn gar keine Kraft von Seiten der Muskeln auf die Knochen wirkt, kann es sehr leicht kommen, dass sie in extremen Lagen der Gelenke sich feststellen, indem die Glieder einfach der Schwere nach so oder so umfallen oder einknicken, bis es eben nicht mehr weiter geht, und dann von selbst sich aneinander stemmen oder aneinander hängen, also in den extrem gebogenen oder gestreckten Lagen zur Ruhe kommen, ohne dass es zu ihrer Erhaltung der geringsten Anstrengung bedarf. Darum eben tritt an der Aurora die Schulter in so extremer Zuspitzung vor, weil sie gar nicht durch Muskeln gehalten, und weil an ihr der Oberkörper einfach wie an einem Haken aufgehängt ist. Beim Theseus dagegen tritt die Schulter deshalb nicht ebenso stark hervor, obgleich er sich auch darauf zurücklehnt, weil die Muskeln an ihrer Aussenseite doch auch bei dieser ruhigen Lage gespannt bleiben. Gerade bei den gewöhnlicheren, gemässigteren Haltungen, wenn z. B. der ausgestreckte Arm, das auftretende Bein weder ganz gebogen noch ganz ausgestreckt sind, bedarf es einer Anspannung der Muskeln, welche die verschiedenen Knochen gegeneinander angezogen halten, um sie in denselben festzuhalten, um zu verhindern, dass sie, der Schwere folgend, nach der einen oder anderen Seite vollends umschlagen. So müssen wir gerade bei den allergewöhnlichsten Haltungen und Bewegungen, wie Stehen und Gehen, eine Menge von Muskeln beständig in Thätigkeit haben.

Zum Bewusstsein kommt uns dies freilich nur dann, wenn wir es bis zur Ermüdung der Muskeln fortgesetzt haben; dann merken wir, dass das Stehen ein tüchtiges Stück Arbeit gewesen ist, wenn auch

dabei kein einziges Gelenk irgend auffallend ausgegriffen hat. Solange wir nicht ermüden, glauben wir bei dem gewöhnlichen Gebrauch unserer Glieder eigentlich gar nichts gethan zu haben, und das ist gerade die normalste, tüchtigste Thätigkeit derselben, dass sie für den gewöhnlichen Gebrauch eingewöhnt sind zu arbeiten, ohne dass wir es wissen, ohne dass wir uns mit Ueberlegung und Willen darum zu kümmern brauchen. Nur das Kind, das laufen lernt, weiss, dass es ein Füsschen nach dem andern aufhebt und, solange es das eine aufhebt, auf dem andern allein seinen Körper aufrecht balancirend halten muss. Wenn wir dagegen allerlei wunderliche und extreme Stellungen einnehmen, auf die wir nicht fest eingeübt sind, wenn wir ohne herkömmlichen Zusammenhang jetzt diesen Fuss, jetzt diese Hand so oder so weit um die Ecke verdrehen, so machen wir uns wohl eher klar, und es ist auch ersichtlicher, dass wir etwas gethan haben, wenn auch weniger Anstrengung von Muskeln dazu gehörte als zu jedem Schritte beim Gehen, von dem wir gar keine Notiz nehmen. Versuchen wir die Bewegung weiter zu treiben als es geht, so können wir Widerstand, ja Schmerz empfinden, weil sich die Knochen in den Gelenken nicht weiter drehen lassen; bleiben wir einige Zeit in solchen ungewöhnlichen Stellungen, so wird es uns unbequem und die Gelenke thun uns weh, ohne dass wir hernach eine Ermüdung, wie von eigentlicher Arbeit fühlen. Beim normalen Gebrauche der Glieder kommt es meist nie zu diesen Verdrehungen der Gelenke, dafür aber zu einer gesunden Abarbeitung der Muskeln. Also die extremen Stellungen der verschiedensten Art, wie sie Michelangelo darstellt, sehen gewaltsam aus, machen auch die möglichsten Ansprüche an den Mechanismus, an die Knochen und Gelenke, erfordern aber durchaus nicht mehr als andere Anstrengung der activen Organe, der Muskeln, eher weniger. Der Mensch, der solche Lagen einnimmt, weiss mehr, dass er etwas thut, aber der, welcher nur einfach geht und steht, thut viel mehr und kümmert sich nur weniger darum, weil er durch lange Uebung gewohnt ist, dass es ganz von selbst geht.

Bei diesem Punkte gerade, bei dem Bewusstsein, das wir von dem Gebrauche unserer Glieder haben, dem Verhältnisse also zwischen der geistigen Thätigkeit und der körperlichen, müssen wir noch etwas eingehender verweilen, wenn wir wissen wollen, was geistig durch die einen oder anderen Stellungen des Körpers ausgedrückt werden

kann, wenn wir einen Grund dafür finden wollen, dass die Menschen, wie sie die Griechen oder Michelangelo darstellen, durch diese ihre Körperstellungen einen geistig verschiedenen Eindruck auf uns machen. Wir haben, wie gesagt, wenig Bewusstsein von einer Willkürlichkeit unserer Bewegungen in dem gewöhnlichen Verlaufe ihres Ineinandergreifens bei den alltäglichen Lagen und Verrichtungen des Lebens beim Gehen, Stehen, Niedersitzen, Aufstehen, Greifen, Loslassen, Essen, Trinken. Damit ist aber nicht gesagt, dass unsere körperlichen Organe, indem sie uns diese Dienste leisten, unserem Willen nicht unterworfen wären; im Gegentheil, sie sind es recht sicher und ordnungsmässig, sie sind so eingewöhnt darauf, dass es nur leiser Winke bedarf, um unseren Absichten gemäss diese zum Theil recht complicirten Actionen von Muskeln, Gelenken und Knochen ins Spiel zu setzen und der bewusste Wille sich um das Einzelne ihres Verlaufes gar nicht mehr zu kümmern braucht. Hier ist es, wo dann die Grenze sehr unmerklich wird, zwischen dem was doch im Grunde noch eigentlich geistiger Einfluss nur mit sehr geringer Aufmerksamkeit ist, und dem rein körperlichen Ablaufe des gut eingewöhnten Mechanismus *). Die Organe des Körpers gehorchen eben im gewohnten Gebrauche dem Impulse des Geistes so wie von selbst, dass man gar nicht mehr sieht und fühlt, wie sie von einem Centrum aus in Gang gesetzt, von einem Gedanken an die Absicht, die der Wille verfolgt, geleitet werden, wie die Schiffe der Phäaken bei Homer, die ohne Steuer fahren, weil die Schiffe schon wissen, wo sie hin wollen. Wir bemerken in diesem Zustande möglichst wenig von dem Unterschiede zwischen Körper und Geist, sowohl an anderen als durch das Bewusstsein an uns selbst. Es kann gerade dann der Gedanke am leichtesten aufkommen, der Körper sei nichts als der Geist, der sichtbare Gestalt angenommen hat, oder der Geist nur die natürliche Lebensäusserung des Körpers, beide seien eins, oder der Geist sei wenigstens nicht nur von einem Mittelpunkte aus im Körper dirigirend wirksam, wie er dies doch wirklich ist, sondern er sei überall bis in die Fingerspitzen und in die Haut hinein in ihm verbreitet. Denn jeder Theil folgt wie von selbst in seiner Haltung dem Gesetze des einen Zweckes, von dem augenblicklich die Bewegung aller miteinander bestimmt ist.

*) Vgl. meine Abhandlung über willkürliche und unwillkürliche Bewegungen, deutsche Rundschau 1891.

Wenn wir tanzen, so wissen wir nur, dass uns wohl ist, und dass wir den Tact der Musik hören; aber fast alle Theile unseres Körpers folgen diesem Tacte wie von selbst mit einer sehr complicirten Bewegung, und wir merken es kaum, dass sie doch von unserem Willen geleitet werden muss. In allen Gliedern selbst scheint der Rhythmus durchzuklingen.

Ein solcher Zustand, in welchem wir Seele, Leib und die einzelnen Glieder desselben kaum noch unterscheiden, weil, was die Seele will und was die Glieder des Leibes verrichten, wie von selbst zusammenstimmt, ist nun offenbar ein Zustand voller Gesundheit beider, ein jugendkräftiges volles Leben im Genusse dieser Gesundheit, wie es ein gesunder Zustand des Staates ist, wenn alle seine Glieder wie aus eigenem Antriebe das zur That machen, was seine Regierung beschlossen hat. Und dieser Zustand voller, frischer, freudiger, gesunder Lebenskraft ist es, was die Statuen der Griechen uns in ewiger Jugend verkörpert darstellen. In ruhiger aber fester Haltung stehen sie da, oder auch, wenn sie in gewaltiger Anstrengung sich stemmen oder strecken wie ein kämpfender Fechter, oder selbst ein leidender Laokoon, immer ist der ganze Körper von der einen Action ganz durchdrungen, eins mit sich und seiner Seele bis zum letzten Hauche. Giebt es, fragen wir uns, nach dieser klassischen Leistung, Verkörperung der schönsten Harmonie des Lebens im vollen Gebrauche seiner Organe, noch eine höhere oder auch nur eine andere Aufgabe der bildenden Kunst, die den Menschen zu ihrem Gegenstande hat, zu der es der Mühe verlohnte, ihn in einem entgegengesetzten Zustande von Leib und Seele darzustellen? Kann es uns erfreuen oder auch nur interessiren, andere mögliche Stellungen unserer Glieder dargestellt zu sehen, die uns neu und überraschend entgegentreten müssen, wenn in den gewöhnlicheren, natürlicheren, die die Griechen uns zeigen, allein der Zweck des Lebens sich erfüllt zeigt? Dies Wohlgefallen an der zwanglosen Haltung der Glieder in gegenseitiger Zusammenstimmung, die nichts Geschraubtes und Willkürliches kennt, diese Grazie mit einem Worte ist nicht zu überbieten. Diese Harmonie wird zur Dissonanz, wenn die Glieder getrennte Wege geführt werden, dies hierhin, dies dahin geworfen, das dritte sich selbst überlassen.

Eine solche Auflösung des harmonischen Zusammenhanges der

Action aller Glieder ist es nun, was uns die Stellungen der Figuren von Michelangelo zur Anschauung bringen. Da strebt nicht Alles zu einem Ziele, da ist die Beseelung der Muskeln nicht überall gegenwärtig, sondern sie sind zum Theil ganz unthätig, lassen die Glieder, statt ihnen eine bestimmte Haltung zu ertheilen, schlaff in ihren Gelenken hängen, oder auf irgend einer Unterlage ruhen, und nur hier oder da ist der eine oder andere Theil durch einen vereinzelten Zug einiger Muskeln in Folge ebenso vereinzelter Willensacte hier oder dahin gebogen. Die Seele, der Wille hat sich gleichsam von dem Körper zurückgezogen, oder sich der Herrschaft über seine Haltung noch nicht allgemein bemächtigt, sondern lässt nur nach Laune dieses oder jenes Glied aufstehen und zeigen, dass doch Leben darin ist, während die anderen wie ein Geräth, das man nicht braucht, sich selbst überlassen herumhängen oder -liegen. Wie Faust beim Anblick seines alten Urväterhausrathes den Eindruck hat:

„Was man nicht nützt, ist eine schwere Last",

so, scheint es uns, tragen diese Menschen des Michelangelo an ihren eigenen Leibern nur einen Ballast mit sich herum. Je mächtiger sich die Muskeln auf diesen Schultern und Schenkeln häufen und auf einen grossen Kraftvorrath schliessen lassen, je mehr haben wir den Eindruck einer Masse, die zu nichts nütze ist, weil die Seele sie nicht mit Lust verwendet, sich also auch nicht wohl und wie in ihrem eigenen Leibe zu Hause darin fühlt. Verlohnt es sich wohl, dies darzustellen und anzusehen, so fragen wir nochmals; denn von dem schönen Bilde des frischen blühenden Lebens, das uns die ewig jungen Griechen zeigten, ist es freilich das gerade Gegentheil, statt des durchgeistigten Leibes eine halbe Leiche, die nur hier und da ein Zeichen giebt, dass noch eine Seele in ihr wohnt. Und doch ist auch dies ein Gegenstand, der ein eigenes hohes Interesse erregen kann und muss, auch nach der Antike noch eine eigene neue, berechtigte, durch Wahrheit grosse That der Kunst sein kann, so gut wie die Erschütterung der Tragödie ein total neues, nicht minder bedeutendes Werk der Poesie ist nach der unbefangenen Freude am Homer.

Um dies zu erkennen, müssen wir uns nur klar machen, was für besondere geistige Zustände, Stimmungen können es sein, welche in dieser Zerstreuung der Herrschaft über den Körper ihren natürlichen und darum sprechenden Ausdruck finden, und wir können dies

nicht besser, als an einer kleinen Auswahl vorzüglich charakteristischer Gestalten, die Michelangelo geschaffen hat.

Die allereinfachste Anwendung von rein passiven Stellungen der Glieder ohne alle Muskelwirkung wäre die Darstellung einer Leiche. Der Leichnam des Herrn auf dem Schosse der Maria ist das erste Werk, wodurch Michelangelo sich als wahrhaft grosser Bildhauer bekannt gemacht hat. Aber Leichen konnten auch die Griechen bilden;

Die Nacht am Grabe des Giuliano von Medici in der Sakristei zu S. Lorenzo.

der völlig entseelte Körper stellt sich auch der naivsten Naturbeobachtung als das dar, was er ist, als todte Masse.

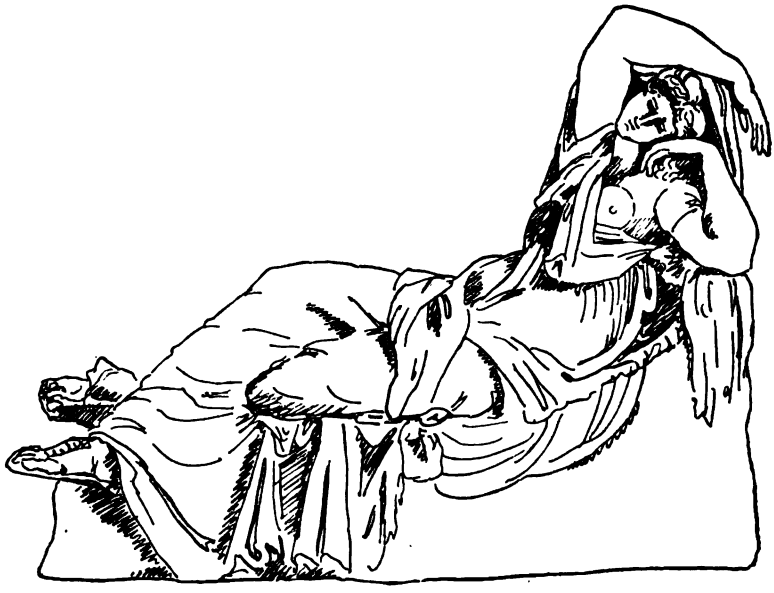
Der Bruder des Todes ist der Schlaf. Kaum eine Figur von Michelangelo zeigt die eigenthümliche Verschränkung der Glieder, von der die Rede gewesen ist, so ausgesprochen, wie die allegorische Darstellung der Nacht unter dem Bilde eines riesigen Weibes in tiefem Schlaf. Auf den ersten Blick freilich fällt es auf, dass sich schwerlich leicht ein Mensch, sei es auch im unwirth-

lichsten Bivouak eine solche Lage zum Schlafen aussuchen wird. Bei Nachtfahrten in Eisenbahncoupees kommt dergleichen indessen doch vor und ist freilich auch nicht sehr erquicklich. Aber gerade das macht erst recht den Eindruck des tiefen Schlafes, in den die Gestalt versunken ist, dass er sie in einer solchen nicht darauf berechneten Lage überwältigt hat. Und denkbar ist es sehr wohl, dass sie fest schläft und dann in dieser Stellung bleibt. Es wäre möglich,

Aurora am Grabe des Lorenzo von Medici in der Sacristei zu S. Lorenzo in Florenz.

eine Leiche so hinzusetzen, und sie würde nicht umfallen. Das gewaltig erhobene linke Bein ist doch mit dem Fusse unten fest aufgesetzt, mit dem Knie nach rechts umgesunken, sodass es nicht weiter umsinken kann; der rechte Ellbogen ist darauf gestemmt und der Kopf so gegen die Hand gelehnt, dass sie dadurch bereits so viel als möglich nach hinten herumgedreht wird und nun auch nicht weiter ausweichen kann; der linke Arm aber ist hinter und unter dem Rücken wie ein Polster eingedrückt. Auf diese Idee wäre kein

Grieche verfallen, noch weniger hätte er sie so durchgeführt. Vergleichen wir eine antike schlafende Figur, die Ariadne aus dem vaticanischen Museum. Wenn man nur so von Weitem hinsieht, denkt man bei ihr viel eher an Schlafen; so leicht hingegossen ruht sie auf einer Art von Divan mit sanft übereinander hingelegten Unterschenkeln. Sieht man aber näher zu, so möchte man glauben, sie thäte nur so, als ob sie schliefe. Wenigstens ist das nicht der feste Schlaf, dessen Eintritt Homer mit dem Ausdrucke bezeichnet, dass er die Gelenke löst. Diese Glieder haben noch Haltung. Diese nur mässig gebogene linke Hand müsste tiefer ein-



Schlafende Ariadne, antike Marmorstatue im Vatican zu Rom.

knicken, wenn der Kopf wirklich fest auf ihr läge, und dann müsste der Kopf auch tiefer niedersinken und der andere Arm wieder von ihm herabfallen. Es sieht so aus, als ob es dem Griechen gleichsam wehe gethan hätte, einem Gelenke die grösstmögliche Biegung zuzumuthen, es ohne alle Unterstützung durch die Muskeln zu lassen. Dagegen bei Michelangelo war die Vorstellung einer absoluten Ruhe der im Schlafe gelösten Glieder und der von ihnen ganz abgelösten Seele so vollkommen ausgebildet, dass er gleichsam nicht fürchten konnte, sie fühlten etwas davon, wenn er sie wie todte Stücke gegeneinander stemmte und thürmte.

Den schönsten, zartesten Gegensatz zu diesem massiven Bilde der schwersten Versunkenheit bildet die andere weibliche Figur, welche wie die der Nacht auf einem der Mediceergräber ruhend dargestellt ist, die sogenannte Aurora (Seite 97). Sie scheint, wie dies von H. Grimm ganz fein gesehen und beschrieben ist, eben langsam aus dem Schlafe zu erwachen. Sie macht mit verschiedenen vereinzelten, kraftlosen Bewegungen Anstalt, sich, gegen uns hingewendet, aus ihrer ruhenden Lage zu erheben und kommt doch noch nicht in die Höhe. Mit dem aufgestützten rechten Arm stemmt sie die Schulter in die

Sogenannter Theseus vom Parthenongiebel des Phidias, London.

Höhe, das Gesicht wendet sie über diese Schulter uns zu; mit der linken Hand greift sie über die noch nicht gehobene Schulter in die Falten ihres Schleiers; auch das linke Bein tritt schon auf, um die Hüften nach rechts herum zu wälzen, wie man dies thut, wenn man die Füsse vom Lager vorstrecken und sich dann auf dem Lager erheben will; aber bei all diesem Ansetzen hier und dort bleibt die Mitte der ganzen Figur, besonders die Taille, noch unbeweglich platt und fest liegen. So drückt sich nun in den hin und her einander widersprechenden Biegungen des ganzen Körpers die ganz allmählich sich erst auf sich selbst besinnende Besitzergreifung der Bewegungs-

organe durch den Willen aus, in welcher der Geist beim Erwachen aus dem Schlafe jeden Morgen gleichsam neu geboren wird.

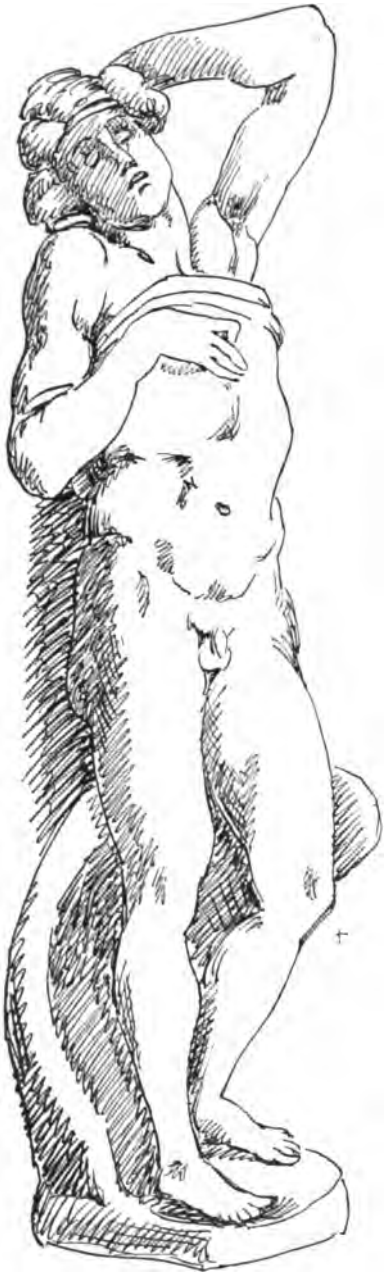
In klassisch einfacher Weise ist dann aber eine ähnliche Action zum Ausdruck des ersten Erwachens der Menschheit zum Leben gemacht in dem wunderbar imposanten Bilde der Erschaffung Adams an der Decke der sixtinischen Kapelle. Michelangelo unterscheidet, wie es, um anschaulich zu werden, auch gar nicht anders gedacht werden kann, die beiden Momente der Erschaffung, die auch in der einfachen biblischen Darstellung sich scheiden: Gott der Herr machte den Menschen, und er blies ihm den lebendigen Odem ein. Das Erste ist bereits geschehen. Gemacht ist das herrliche Gebilde der Menschengestalt, und von dieser gemalten Menschengestalt Michelangelos kann man nicht wie von seinen Marmorstatuen sagen, dass sie durch die Manier, in welcher ihr ganze Oberfläche behandelt ist, einen anderen Eindruck machen müsste als eine antike; das ist kein nur mit Haut überzogener Muskelkörper, das ist blühendes Fleisch in natürlichster Vollendung*). Nur das Leben, die Beseelung kommt doch eben erst hinein, leise einströmend von dem Nahen der wunderbaren Gestalt des himmlischen Vaters, die, umgeben von einer Wolke kleiner Geister in Gestalt von Knaben, man weiss nicht ob mehr von ihnen getragen oder sie tragend, heranschwebt oder heranweht aus der Luft gegen den Bergabhang, auf dem der erste Mensch hingegossen ist. Die Seite, die der Mensch ihr zukehrt, lebt auf und wendet sich, wie von magischer Gewalt angezogen, der Quelle des Lebens entgegen, weitausgreifend die Hand, bis fast zur Berührung der Fingerspitzen, dem vorgestreckten Arme des Schöpfers entgegen, ebenso auch der Kopf, soweit er über den Schultern weg hinüber den Blick gleichsam vorschieben kann, und auch das linke Bein stemmt sich auf wie zum Aufstehen. Die andere Seite aber liegt in der unteren Hälfte noch ganz fest und ohne alle Anstrengung auf dem Boden, und auch der Oberkörper ist nur eben mit der aufgestützten

---

* Und siehe da: hier macht er nun ausnahmsweise auch denselben Fehler gegen die Correctheit der scharf abgesetzten Gliederung des Körpers in starre Abschnitte durch bestimmte Drehpunkte in den Gelenken wie die Antike (s. o. Seite 85). Denn der Bauch des Adam bis zu den Hüften herab ist entschieden nicht nur der Biegung entsprechend in den Gelenken zwischen Becken, Rückgrat und Oberschenkeln gebogen, sondern auch in sich verbogen, also stark verzeichnet.

Die Erschaffung Adams, Gemälde an der Decke der sixtinischen Kapelle in Rom.

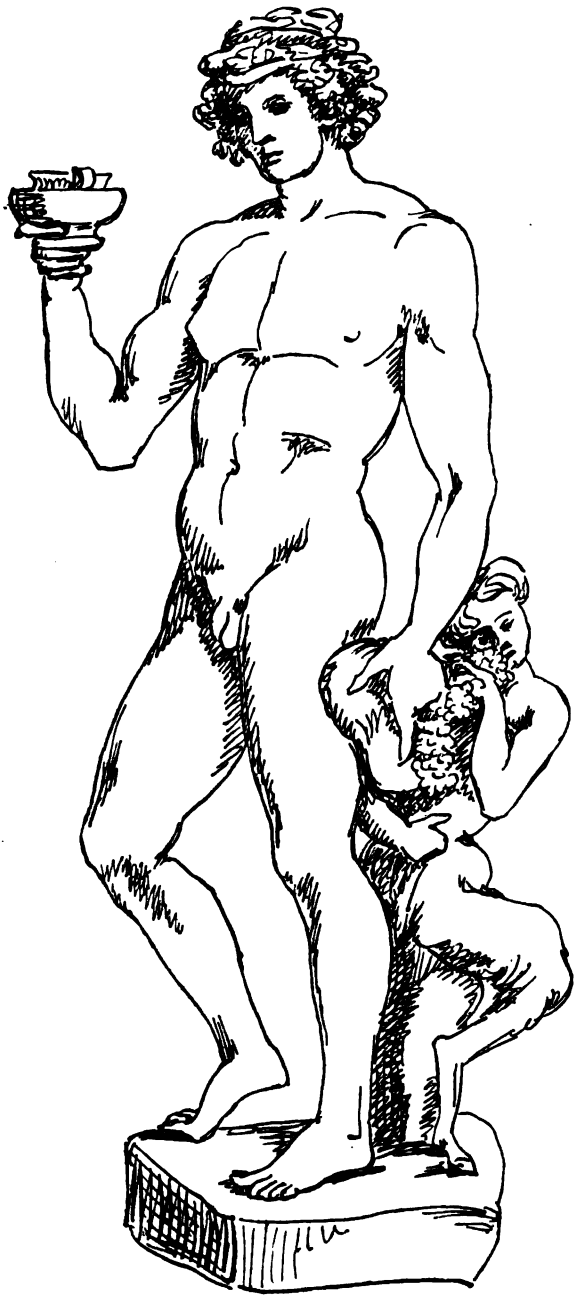
Schulter emporgerichtet und lehnt sich noch schwer zurück gegen den an die Erde angedrückten rechten Arm. Hier, wo das Werden aus dem Nichts dargestellt sein soll, passt recht Lessing's Theorie von dem fruchtbaren Momente, den der Künstler wählen soll, um durch seine Darstellung die Phantasie des Beschauers zu ergänzender Fortsetzung dessen, was ihm unmittelbar vor Augen gestellt wird, anzuregen. Denn diese ersten Ansätze zur Bewegung eröffnen die Aussicht auf den ganzen Reichthum des Lebens, in dem der Mensch die Welt beherrschen soll, und wie im Vorgefühl davon scheint ihm selbst das Bewusstsein seiner Bestimmung zum Bilde Gottes aufzugehen.



Sterbender Sklave, Louvre in Paris.

Auch das Erlöschen des Lebens im Tode hat Michelangelo in der berühmten Statue eines an eine Säule gefesselten Sklaven, welche für das Grabdenkmal Julius II. bestimmt war, dargestellt. In aufrechter Stellung fast nur hängend durch ein um die Brust geschlungenes Band zeigt er auch nur in schwachen Anspannungen der Muskeln, welche den Kopf hintenüber gereckt wie zum letzten Ausathmen, die eine Hand über den Kopf zurückgeschlagen, die andere gegen die Brust gepresst halten, die

allmählich verglimmende Spur der scheidenden Beseelung. Damit verglichen ist der bekannte antike sterbende Fechter doch nur ein hingestürzter Verwundeter, der, auch am Boden liegend, noch eine gleichmässige, mit letzter Kraft erhaltene Haltung zeigt und in dieser nur abzuwarten scheint, bis die fortschreitende Verblutung ihn plötzlich ganz zusammenknicken lassen wird; dies sehen wir freilich deutlich kommen, aber einen solchen Uebergang vom Leben zum Tode wie in jener Gestalt von Michelangelo sehen wir nicht. Die Griechen standen zu befriedigt im Leben mitten darin, als dass auch nur ihre Gedanken viel an jenen Grenzen des Lebens hätten schweifen mögen,



Bacchus, Bargello in Florenz.

die den modernen Menschen gerade mit einem unwiderstehlichen Interesse anziehen.

Auch so eine Art von Grenzzustand des reinen normalen Lebens, des körperlichen und geistigen in ihrer Zusammenwirkung und Zusammenstimmung ist die Betrunkenheit, dem klassisch fein gebildeten Menschen ein Greuel, dem modernen ein Zustand, den er auch gekannt haben muss und Geschmack daran findet. Daher das Wort:

„Wer niemals einen Rausch gehabt,
„Der ist kein braver Mann."

Dem sterbenden Sklaven verwandt ist der Bacchus (Seite 103), das erste Werk von Michelangelo aus der Zeit, nachdem er die Bildungsstätte seiner Jugend, Florenz verlassend, sich in Rom auf einen grösseren Schauplatz gestellt hat. Wie der Sklave, hält er sich überhaupt nur noch mit einem Rest von Energie und Herrschaft über die Organe des Körpers in aufrechter Stellung. Vorwärts taumelnd bewegt er sich von dem Fusse, auf dem er noch steht (Standbein nennt man es) und überträgt die Last seines Körpers schon auf den vorgesetzten (Spielbein), ohne dass dieser doch bereits fest genug auftritt, um die Unterstützung desselben zu übernehmen. Er befindet sich also in einer ziemlich unsicher vorwärts schwankenden Lage und hebt doch noch den vollen Becher mit schwebender Hand vor sich hin und sieht hinein, als wüsste er nicht, ob er ihn noch einmal zum Munde führen soll, um sich vollends unter den Tisch zu trinken. Der antike betrunkene Faun in der Glyptothek zu München ist bereits völlig betrunken. Der Bacchus hier ist erst im Begriff es zu werden.

Also solche Grenz- oder Uebergangszustände vom gewöhnlichen normalen Zustande des Lebens zu seinen Ab- und Ausspannungen im Schlafe und Tode oder auch in der Betrunkenheit sind es, in deren Verkörperung die Körperstellungen, deren Darstellung Michelangelo vor den Griechen voraus hat, ihre prägnanteste, tief bedeutungsvolle Anwendung finden. Aber freilich würden sich hieraus doch mehr nur vereinzelte Aufgaben für bedeutende Kunstwerke ergeben, und diese würden selbst nur an der Grenze des weiten Gebietes der Kunst liegen, die den ganzen Menschen zu ihrem Gegenstande hat, wenn es nicht auch bleibendere Geisteszustände gäbe, welche in einem ähnlichen, zerstreut sich dehnenden und reckenden Zustande der Be-

wegungsorgane des Körpers ihren naturgemässen Ausdruck haben, und welche auch als eine bedeutende Phase des Lebens der Menschheit der Veranschaulichung werth sind. In diesen findet Michelangelo's eigenste Manier erst ihre breitere Anwendung.

Es ist eine gewöhnliche Redensart, wenn Jemand in einer solchen Art von Zerstreutheit, der Unaufmerksamkeit auf sich selbst eine ungeschickte Bewegung oder ein Versehen macht, zu sagen, er habe es „in Gedanken" gethan. Wenn damit auch mehr figürlicherweise ein Verstoss entschuldigt werden soll, sagt man wohl auch zum Spott dagegen: „in Gedanken" d. h. ohne Gedanken. Es ist ja auch die Meinung, dass man an das, woran man eben hätte denken sollen, nicht gedacht hat, und es bleibt fraglich, ob andere Gedanken, in die man vertieft war, wie es in jener Redensart angedeutet werden soll, hieran Schuld waren, oder völlige Gedankenlosigkeit. Die Wirkung auf den Zustand des Handelns, auf die Bereitschaft zur Controle der eigenen Bewegungen ist die gleiche: sie ist eine unvollkommene. Dieser Zustand ist es ja nun, den die zusammenhangslosen Bewegungen der Gestalten von Michelangelo ausdrücken, und so können sie einen gedankenloseren oder auch gedankenvertiefteren Geist darstellen, als Figuren von mehr einheitlicher Haltung. Beide stellen sie eine Art von Abwesenheit des Geistes vom Körper oder doch von einem grossen Theile desselben dar. Im Zustande der Gedankenlosigkeit wie in dem der Vertieftheit in eine rein geistige Thätigkeit ist der Leib mehr sich selbst überlassen, und nur einzelne Theile setzt der Wille doch entweder halb wie im Traume oder auch mit einer kleinen bestimmten nothwendigen Absicht noch in Anstrengung. Diese Zustände kommen nicht nur als momentane Stimmungen im Leben häufig vor, sondern man kann in ihnen auch, wenn man sie sich bleibend vorstellt, das Bild ganzer Kulturstufen der Menschheit anschauen; in dem des gedankenlosen Hinbrütens die kindliche, tastende, halb noch vor sich hin vegetirende Unsicherheit seiner selbst, wie sie der selbstbewussten Entfaltung aller Kräfte in der klassisch erwachsenen Jugend der Welt vorhergehend zu denken ist, jene Morgendämmerung im Geiste eines unreifen Volkes, das nach Goethe's Ausdruck:

„Sich selbst und banger Ahnung überlassen,
„Des Menschenlebens schwere Bürde trägt,"

dagegen in der geistigen Vertiefung und dem dadurch bedingten

Halbvergessen des Körpers die gesteigerte Geistesentwicklung der Welt, welche das frische, fröhliche Leben im vollen Gebrauche der Kraft schon hinter sich hat.

Diese beiden im Grunde so verschiedenen, in ihrer Aeusserung doch so verwandten Zustände sind es nun also, welche uns Michelangelo in sprechendster Lebendigkeit darstellen kann und oft dicht nebeneinander stellt als zwei in der Stimmung harmonirende, im Geiste doch tief verschiedene Typen der Menschheit. Er unterscheidet sie aber auch für das Auge auf das vollkommenste schon durch einen sehr einfachen Kostümunterschied: die einen sind vollständig nackt, die anderen ganz bekleidet; halbnackte Gestalten kennt er fast gar nicht. Sodann aber hat auch die Haltung zwar bei beiden jenen gemeinsamen Zug des Bequemen, Nachlässigen, Zerstreuten, aber die Stellung ist doch der Regel nach eine typisch verschiedene. Die meisten griechischen Figuren sind stehend, die nackten von Michelangelo liegend, die bekleideten sitzend dargestellt. Dies gilt natürlich nur von Einzelfiguren, nicht von denen in componirten Bildern; die am meisten charakteristischen Werke von Michelangelo sind ja aber auch, wie die Antiken meist solche einzeln für sich hingestellte Menschen, mögen sie nun von Stein oder gemalt sein, da er doch seiner ganzen Anlage nach mehr Bildhauer als Maler ist; und nur durch Nebeneinanderordnung von mehreren oder vielen einzelnen wird daraus doch ein grösseres zusammenhängendes Werk, in welchem sich die grössten Gegensätze von einander abheben und ergänzen können. So zeigen es in grossartiger Einfachheit die Grabmäler der Mediceer mit den schon erwähnten grossen nackten allegorischen Figuren und den sitzenden Porträtstatuen der Herzoge darüber, so dagegen in reichster Fülle der grösste Theil des Riesenwerkes seiner Jugend, der Decke der sixtinischen Capelle, die er in kaum 4 Jahren mit eigener Hand gemalt hat. Abgesehen von wenigen grösseren Gemälden, wozu die Erschaffung Adams gehört, ist sie mit einer gemalten Architektur bedeckt, in deren Bogen und Nischen eine ganze Welt von Einzelfiguren oder kleinen Gruppen von der verschiedensten Grösse und Abstufung des Ausdrucks vertheilt ist.

Zu den nackten, liegenden Gestalten gehören schon die meisten der bereits erwähnten, und wenn diese auch als besonders hervorragende Werke ihre eigene Bedeutung als Darstellung des Schlafes

oder Erwachens u. s. w. haben, so passt doch auch auf sie der allgemeine Charakter jener träumerisch hingegossenen Ruhe in einer Zerstreutheit, die nicht aus zu vertiefter, sondern vielmehr aus noch nicht entwickelter Reflexion hervorgeht. Wenn wir sie uns, abgesehen von der Situation des Moments, in dem wir sie sehen, überhaupt als Menschen denken, so sind es Menschen auf der Stufe eines idyllischen Naturzustandes, wie man ihn sich als Vorstufe einer harmonischen Entfaltung aller Kräfte denken kann, Menschen, die in ahnungsvoller Unklarheit noch ohne Cultur, aber mit der Anlage zu den Freuden und Leiden des Lebens uns wie grosse Kinder vorkommen, die mit den Kräften, welche in ihnen schlummern, nur noch spielen. Sie repräsentiren, wie jede einzeln nach dem aufgefassten Momente, so alle zusammen auch dem Charakter nach die Grenzen der Menschheit, ihr Erwachen zum Bewusstsein seiner selbst, oder ihr Versinken in Vergessen seiner selbst, ausgedrückt durch die Nachlässigkeit im Halten des Körpers, der im Ganzen wie ein todtes oder doch nur vegetirendes Gebilde am Boden haftet und nur mit einzelnen unmotivirten, excentrisch ausgreifenden aber matt ausgeführten Dehnungen seiner Glieder ein eigenes Leben andeutet.

Und diesen allgemeinen Charakter haben nun auch die vielen, weniger ausführlich und eigenthümlich behandelten nackten Figuren, die Michelangelo neben grösseren Hauptpersonen seiner Werke als Beiwerk verwendet. So namentlich an jener sixtinischen Decke (s. u. Seite 132, 133), wo neben den grossen Hauptfiguren dreieckige Räume über den Bogen der Fensternischen ausgefüllt sind mit nackten Figuren in den wunderlichsten Stellungen, gegen welche die der schlafenden Statue der Nacht noch sehr einfach und natürlich erscheint. Wir haben den Eindruck, als wüssten sie es nicht anders, als dass man auch so existiren könne, als wären sie in dieser Lage geboren oder gewachsen. So ist der Mensch in möglichst unfertigem Zustande seines geistigen Bewusstseins gleichsam nur wie eine andere Art von Gewächs zu Ornamenten verwandt, dicht neben den Bildern seiner tiefsinnigsten Versenkung in das rein geistige Leben. Dieser geringste Grad geistiger Individualität scheint auch dadurch angedeutet, dass diese Menschen wie Stücke des Gewölbes zu zwei über einem Fenster symmetrisch angeordnet sind, ausserdem auch nicht in Farben ausgeführt, wie die

grösseren daneben, sondern nur wie Bilder von Schnitzereien am Gewölbe neben jenen behandelt.

Betrachten wir dagegen die kolossalen Gestalten der Sibyllen und Propheten, welche als Hauptpersonen ringsherum, wo sich die Wölbung der Decke zwischen je zwei Fenstern aus den Wänden heraushebt, sitzen. Sie sollen die Vorläufer des Christenthums in der Heidenwelt und im Judenthum darstellen, die grösste Vertiefung in die höchsten Fragen des Lebens, mit der sich die Menschheit, auf sich gestellt, ihr Heil zu suchen angestrengt hat. Und mächtig, wie kein anderer es je vermocht hat, stellt uns Michelangelo hier in zwölf gewaltigen Gestalten die Vertiefung des einsamen Geistes in sich, das Aufgehen in geistiger Arbeit lebendig verkörpert in den verschiedensten Abstufungen dar, Männer und Weiber, alte und junge, lesend, schreibend, nachschlagend, Bücher suchend, weglegend, still brütend oder begeistert aufschauend, aber alle ganz in ihre Gedanken versunken. Je grösser und stärker und schöner er alle ihre Leiber gemacht hat, um so mehr fällt es auf, dass sie nichts damit machen. Zwar sie strecken und dehnen ihre Gliedmassen nicht wie jene nackten Naturwesen aus, als wenn sie nicht wüssten, wohin damit, aber ebenso

Lorenzo von Medici, Grabdenkmal in der neuen Sacristei zu S. Lorenzo in Florenz.

wenig strengen sie dieselben an und arbeiten mit ihnen auf irgend ein Ziel los, sondern sie sitzen unbeweglich in einer wie zufällig angenommenen Stellung auf ihrem Stuhle, und nur die beiden Theile des willkürlichen Bewegungsapparates, die am directesten den Zwecken des Geistes dienen, die Hände und der Blick, machen irgend eine sehr bestimmte kleine Anstrengung. Auf sie hat sich gleichsam die Beseelung des Körpers zurückgezogen, wie in der That der geistig arbeitende Mensch beinahe von diesen beiden allein noch einen bewusst willkürlichen Gebrauch macht, dafür aber von ihnen auch einen um so ausdrücklicheren.

Als grosses typisches, plastisches Beispiel dieser Art von Darstellung geistiger Vertiefung im Bilde der zerstreuten Körperhaltung sitzend in sich zusammengekauerter Gestalten betrachten wir noch die eine der Statuen auf den Mediceergräbern in der neuen Sacristei zu S. Lorenzo in Florenz, die des Herzogs Lorenzo oder, wie die Italiener sie genannt haben, des Denkers (il Pensiéro). Auch hier ist Ruhe im ganzen Körper, und auch selbst in Kopf und Händen keine Energie. Fast das Einzige, was durch eine bestimmte Muskelanstrengung bewirkt oder erhalten wird, ist die Vorstreckung des rechten Ellbogens, und auch diese dient nur dazu, die Hand desto bequemer auf den Oberschenkel stützen zu können, ohne dass sie abgleitet. Der linke Arm ruht spitz und fast balancirend mit dem Ellbogen auf einem Ding wie ein Buch oder Kästchen (mit einem Thierkopf verziert), das auf dem Knie liegt*). Die erhobene Hand aber hält ein zusammengeknülltes Taschentuch**) vor den Mund und unterstützt wieder leise das Kinn des unter dem schweren Helm vorwärts gesenkten Kopfes. Es ist das Bild einer Vergeistigung bis zur Verweichlichung, eines Sichverlierens im Sinnen, einer gedankenvoll brütenden Zerstreutheit, die sich mit dem gedankenlosesten Naturzustande doch wieder sehr nahe berührt, indem beide in die gleiche träumerische Stimmung auslaufen. Springt doch auch in dem Culturzustande, den wir als Blasirtheit bezeichnen, die Abspannung von zu gesteigerter geistiger Vertiefung oder Verfeinerung in ein uranfäng-

*) Es ist nicht, wie Grimm angiebt, eine Armlehne des Sessels.

**) Es ist nicht, wie ich es früher, getäuscht durch das Bild einer Photographie gerade von vorn, beschrieben habe, ein mit der Hand von hinten um den Nacken herum gezogenes Tuch.

liches Behagen an geistlosestem Sichgehenlassen zurück. So harmonirt nun auch die lebensmüde Schwermuth dieses sinnenden Lorenzo auf seinem Grabe wieder in einem gemeinsamen Grundtone mit dem ersten Erwachen zum Bewusstsein in der Aurora zu seinen Füssen.

Und so stimmen also auch im letzten ästhetischen Effect oder Stimmungseindruck die Gegensätze des menschlichen Bewusstseins, die elementarsten und sublimsten zusammen, welche wegen der ähnlichen Art ihrer Aeusserung in der körperlichen Erscheinung so gleich vollkommen in Michelangelos Werken zur Anschauung kommen. Ihre Darstellung offenbart zugleich die eigenste Manier und den einheitlichen Eindruck, der seine Kunst charakterisirt. Damit ist nicht gesagt, dass er in allen seinen Werken nur dies Thema behandelt; aber meist ist doch etwas von der Eigenart der Methode in ihnen zu erkennen, auch wo es sich nicht darum handelt, jene Zustände darzutellen, namentlich von der Art mit einzelnen kleinen Bewegungen allein, die in einer Figur wirksame augenblickliche Action und Stimmung auszudrücken.

Da haben wir, äusserlich dem Herzog Lorenzo von Medici entsprechend, sein Gegenüber, den Herzog Giuliano. In viel energischerer Haltung, streitbar, kampfbereit, scharf um sich blickend, den einen Fuss unter dem Sitz zurückgesetzt, wie zum Aufspringen, die Hände noch lässig auf dem quer über die Kniee gelegten Feldherrnstabe ruhend, also die ganze Gestalt wie in Bereitschaft zum Handeln; aber auch noch nicht in einer einheitlichen Action der Organe zur Bewegung. Und da haben wir ähnlich seinen gewaltigsten Helden, den Moses auf dem Grabe Papst Julius des II. (in S. Pietro in vinculis zu Rom). Wie er steif aufgerichtet dasitzt, nur fest und energisch zur Seite blickend (den Beschauer scharf fixirend, wenn er vom Eingange der Kirche her auf ihn zukommt), dabei aber auch den einen Fuss wie zum Aufstehen zurückgesetzt, mit der linken Hand die Falten seines Gewandes im Schoss anfassend, wie zum Aufheben beim Aufstehen, und vor Allem wie er mit den leise gekrümmten Fingern der Rechten in den Locken des Bartes vor der Brust arbeitet, während der Arm noch fest aufgestützt auf der Gesetztafel ruht, Alles verhaltene Kraft, die noch nicht losgelassen ist, aber jeden Augenblick losgelassen werden kann. „Ex ungue leonem", aus der Kralle den Löwen erkennen, dies geflügelte Wort soll von dem Alt-

Moses vom Grabe Papst Julius II. in St. Peter in vinculis zu Rom.

meister der Plastik, dem grossen Phidias herrühren. Hier in diesen eingekrallten Fingern haben wir das Löwenkrallen, in dem wir Michelangelo erkennen, die verhaltene Körperkraft unter der Herrschaft des Geistes. Und wie imponirt dies erst in seiner Eigenart und eigenen Wirkung, wenn wir bemerken, dass übrigens die ganze Stellung von Glied zu Glied nur die Wiederholung des Motives einer sehr ruhig gehaltenen Matthäusstatue von Donatello ist*), nur eben auch von Glied zu Glied überall die verhaltene Action gesteigert.

Noch gehaltener, aber im Kleinen doch schon ebenso ausdrücklich ist die vereinzelte energische Bewegung mit ihrem prägnanten Ausdruck in den beiden Jugendwerken ausgesprochen, welche sonst noch sehr an die ruhig steife Ausdrucksweise des Mittelalters erinnern, der Pietas in Rom und der Madonna in Brügge. Die Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoosse sitzt so steif und fest da wie möglich, um ihn quer über ihre Kniee zu halten, und starrt mit unbeweglichen Blicken mitten auf ihn herab. Nur die zur Seite hinabgewendete, nach oben geöffnete linke Hand giebt der Todtenklage des „dahin für immer" ihren einfachen, deutlich sprechenden Ausdruck. Und ebenso steif und feierlich ernst und noch mehr wie ganz in sich versunken, sitzt die Madonna in Brügge da und scheint kaum zu bemerken, wie ihr das Kind vom Schooss herabsteigt, indem es mit einem Fusse schon auf der Stufe vor dem Knie der Mutter, auf dem es zuvor gesessen hat, steht, mit dem andern von da weiter hinab tritt. Nur mit ihrer linken Hand hält sie die rechte des Kindes noch fest auf dem Knie, während es selbst mit seinem linken Arm das Knie noch umschlingt, und hier fasst sich also in diesem Doppelgriff vor dem linken Knie der Maria doch der ganze Ausdruck inniger und sicherer Zusammengehörigkeit von Mutter und Kind durch festes Halten und warmes Empfinden deutlich zusammen.

Sehr unähnlich in Thema und Eindruck, dagegen gleichwohl verwandt in der Methode der Darstellung mit allen diesen würdigen sitzenden Statuen sind zwei andere Jugendwerke, welche schlank und aufrecht dastehende halbwüchsige Jünglinge darstellen, die feine Marmorstatue des Johannes in der Wüste, die seit Kurzem die Samm-

*) Vgl. Semper in Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. XXII. S. 197 mit Abbildung des Matthäus.

lung des Museums in Berlin ziert, und der kolossale Knabe David in Florenz*). Der Johannes (s. folgende Seite) steht schlaff eingeknickt, linkswärts gewendet auf dem linken Fuss, also mit der Fussspitze einwärts, eine sehr ungewöhnliche Haltung, da man sich sonst immer auf dem einen Fusse nach der andern Seite hin wendet. Er hält links von sich weg ein Stück Bienenwabe in der Hand, während er ein Hörnchen mit der Rechten zum Munde führt wie um daraus zu trinken. Wir werden uns zu denken haben, dass er sich zuvor den Honig aus der Wabe in das Hörnchen eingeträufelt hat und ihn nun daraus trinken will. Denn Johannes der Täufer nährte sich ja, wie die Schrift sagt, in der Wüste von wildem Honig. Das ist freilich eine sehr äusserliche Seite an der Laufbahn des Vorläufers Christi. Es liegt kein religiöser Tiefsinn darin. Aber es ist ein recht lustiges Uebungsbeispiel für den jungen Michelangelo zur ersten Ausbildung seines Stiles von Menschendarstellung. Denn warum steht der Johannes so nach links (man könnte sagen: linkisch) hin umgewendet? Er hat sich offenbar, als er den

Madonna, Marmorgruppe in der Liebfrauenkirche zu Brügge.

*) Vgl. über beide meinen Aufsatz „Der Giovannino des Michelangelo im Museum zu Berlin," Preuss. Jahrbb. Juli 1891.

Honig aus der Wabe in das Hörnchen überträufelte, womöglich mit dem klebrigen Safte nicht selbst die Beine betröpfeln wollen und hat beide, Wabe und Hörnchen, deswegen möglichst weit über seine Füsse hinaus neben der linken Hüfte von sich weg gehalten. Und so hält er die Wabe noch und bleibt auch noch so stehen, während er jetzt dazu übergeht, das Hörnchen auszutrinken. Also so recht eine Stellungscombination aus einem frühern und jetzigen Motive, dem die einzelnen Glieder folgen.

Johannes in der Wüste, Marmorstatue im Museum zu Berlin.

Der David in Florenz wiegt sich auch mit dem Oberkörper etwas nach dem Fusse, auf dem er steht, dem rechten hinum, blickt aber scharf nach links. Wir werden uns zu denken haben, dass er den Riesen Goliath von links her auf sich zustürmen sieht und sich in Bereitschaft setzt, um ihm mit der Schleuder den Stein an den Kopf zu werfen. Einstweilen hat er die Schleuder noch zwischen beiden Händen schlaff über den Rücken hinabhängen. Wenn er aber werfen soll, muss er ihre beiden Enden plötzlich zusammen in die rechte Hand nehmen, den Stein in die Schlinge legen und ihn mit der Schleuder rechts neben sich im Bogen schwingen. Zu diesem Zwecke setzt er sich nun, wie es scheint, vorbereitend in Positur. Denn dazu gehört, dass er die rechte Hand frei über die rechte Hüfte hinaus halten muss, um beim Schwingen der Schleuder mit derselben nicht an seinem Beine anzustreifen. Während also beim Johannes die ganze Haltung des Körpers durch die vorhergegangene Handlung bedingt war, als er den Honig aus der Wabe in das Hörnchen überträufelte, und jetzt nur die momentane Hebung des letzteren zum Munde einzeln hinzukommt,

thut der David eben noch nichts, als dass er den herannahenden Feind fest in's Auge fasst; aber die ganze Positur, in die er sich setzt, ist schon eine Vorbereitung zu der energischen Bewegung mit der Schleuder, die er demnächst vorhat. Also es handelt sich auch hier um kein tiefsinniges Thema der Darstellung, aber die Mittel derselben sind auch schon im eigenen Stile des Meisters.

Einmal nur, in der grössten Productivität der ersten vollen Manneskraft, hat der in allen Sätteln Gerechte, aus seinem eigenen Stil heraustretend, die Alten auch in ihrer eigensten Leistung, in der Erhebung der Menschengestalt zum Abbilde ihres göttlichen Vorbildes zu überbieten gewagt, in der Darstellung des Schöpfers auf den grossen Bildern in der Mitte der Decke der sixtinischen Kapelle, vor Allem in dem Gott Vater des Bildes von der Erschaffung Adam's (s. o. S. 101), der, vom Himmel herabschwebend, dem ersten Menschen den belebenden Odem einbläst. Cornelius soll von ihm gesagt haben, seit Phidias sei nichts Grösseres geschaffen worden. Wenn wir diese Ruhe im Ueberflusse der Kraft, diese Festigkeit im Schweben, dieses mühelose Walten im Unendlichen vergleichen mit dem munteren Wechsel der griechischen Götterbilder, so haben wir denselben Eindruck, wie Platen von Lessing's Nathan, dass „die Götter vergehn vor dem alleinigen Gott".

David in Florenz.

Aber es giebt auch kleinere, einfachere, bescheidenere Menschenbilder, in deren Darstellung sich Michelangelo mit der Antike auf demselben Boden der Darstellungsart und des Eindrucks begegnet. Da sind z. B. an der Decke der sixtinischen Capelle die grossen Kinderfiguren, welche unterhalb der Sibyllen und Propheten in den

Spitzen der Zwickel, mit denen die Wölbung der Decke sich über der Wand erhebt, aufrecht stehen (s. u. S. 132. 133). Wäre die schöne griechische Broncestatue des betenden Knaben in Berlin schon damals aus dem Schlamm des Tiber aufgefischt gewesen, man könnte denken, sie hätte ihm bei einer dieser Kindergestalten als Vorbild gedient. Hier haben wir Harmonie im Gebrauche aller Glieder zur Erhaltung einer sehr einfachen Gesammthaltung des Körpers, wie bei antiken Figuren. Aber diese Darstellungsart des Menschen spielt hier im Zusammenhange einer grossen Composition nur die Rolle einer von vielen Zwischenstufen zwischen den extremen Geisteszuständen der Menschen, wie sie die rüpelhaften Kerle in den Seitenecken der Gewölbezwickel und andrerseits die Geistesheroen, die Propheten und Sibyllen darstellen. Und in der That steht ja der einfache Normalzustand des Verhältnisses von Körper und Geist, wie ihn die Antike als Typus der Menschheit festhält, als ein Uebergangszustand zwischen ihrer ersten Entwickelung in der Jugend oder Barbarei und ihrer geistigen Zuspitzung im Alter und der höhern Cultur. Und neben diesem Uebergangszustande giebt es noch mancherlei andere Durchgangsstufen auf dem Wege der allmählichen Steigerung, wie kindische Rekelei oder angestrengte mechanische Thätigkeit in der Arbeit, und auch diese sind von Michelangelo an der Decke der sixtinischen Kapelle in typischen Repräsentanten, in den kleinen Kindergestalten zur Seite der Sibyllen und Propheten und in den grossen Sklavengestalten zu Häuptern jener dargestellt*).

So hat also die Menschheit in dem Bilde, welches uns die Werke Michelangelo's von ihr darstellen, zwar nicht eine so einfach harmonisch befriedigende Gestalt, wie sie uns aus der Antike entgegentritt, aber einen viel grösseren Reichthum verschiedener geistiger Entwickelungsstufen, zwischen denen jene harmonische Entfaltung der Kräfte des Körpers und Geistes nur ein einzelner Durchgangspunkt ist aus den elementarsten zu den geistigsten. Die Antike greift ihn als schönstes Bild mitten heraus und ignorirt die übrigen. Bei Michelangelo tritt er zwischen diesen gar nicht stark hervor. Wir

*) Ich breche dies Thema hier ab und verweise auf den folgenden Vortrag, in welchem diese verschiedenen Typen von Menschen an der Decke der sixtinischen Capelle, die ich doch als das eigentliche Hauptwerk seiner Menschendarstellung betrachte, ausführlich beschrieben sind.

können sie uns der Reihe nach als der Zeit nach auf einander folgend vorstellen. Die kindliche Menschheit, wie sie in den nackten liegenden Gestalten von Michelangelo erscheint, erhebt sich im Vollgefühl der Jugend zu der aufrechten Haltung der Antike und setzt sich in den bekleideten Figuren von Michelangelo im Alter wieder nieder. In Wahrheit existiren in civilisirten Zuständen alle diese Stufen nebeneinander, wie ja auch Michelangelo's Gestalten auf beiden äussersten Stufen theils jung, theils alt sind. Ein idealer Zustand eines Volkes und Staates mag es sein, wenn möglichst alle erwachsenen Menschen auf einer mittleren Stufe stehen, der Barbarei entwachsen, aber auch noch nicht durch Ueberwiegen geistiger Thätigkeit vom Aeusseren zurückgezogen und darum alle möglichst gleich sind. So mag es im alten Griechenland zwar in der Wirklichkeit auch nicht ganz gewesen sein, aber man dachte es sich doch möglichst so; der herrliche Dulder Odysseus und sein göttlicher Sauhirt beim Homer verstehen sich so ganz, wie es heutzutage Menschen verschiedener Klassen unmöglich können, um so weniger können, je einseitiger ein Theil derselben sich ganz dem geistigen Leben zuwendet. Schiller mag im Rückblicke auf jene Welt nicht nur in jugendlicher Schwärmerei die Klage der Resignation anstimmen, sondern auch in seiner reifsten Zeit noch sagen:

„Liebe Freunde, es gab schön're Zeiten
„Als die unsern, da ist nicht zu streiten,
„Und ein edler Volk hat einst gelebt.
„Könnte die Geschichte davon schweigen,
„Tausend Steine würden redend zeugen,
„Die man aus dem Schooss der Erde gräbt."

Aber was hilft es? Er muss sogleich wieder fortfahren:

„Doch es ist dahin, es ist entschwunden,
„Dieses hochbegünstigte Geschlecht.
„Wir, wir leben, unser sind die Stunden
„Und der Lebende hat Recht."

Ja, die moderne Menschheit mit ihren unvermeidlichen grösseren Verschiedenheiten der Einzelnen hat auch ihre Berechtigung, kann nicht zu jener Mitte zwischen geringster und höchster Geistescultur zurückkehren, weil dann die letztere überhaupt wieder aufhören müsste. Unser Geschlecht geht zwar im Vergleich mit der Zeit Schiller's darauf aus, im Ganzen jenem antiken Ideal wieder näher zu kommen. Unser Volk strebt seit jener Zeit von seiner einseitig gesteigerten geistigen Entwickelung, zu einem Zustande zurückzukehren, wo die

Mehrzahl seiner Söhne auch mit ihrem Leibe wieder ihren Mann stehen kann. Und wir stehen in dem Erfolge dieses Strebens mitten inne, wir sehen durch denselben das Wunderbare sich erfüllen, wie unser Volk, das schon sehr gealtert war, wieder jung wird und von vorn anfängt, sich eine grosse Stellung in der Geschichte mit gleicher Kraft der That wie des Gedankens von Neuem zu erobern; aber antike Menschen werden wir darum doch nicht wieder, werden also auch ferner nicht nur für die Antike, sondern auch für Michelangelo ein Auge und einen Sinn behalten.

Für den Einzelnen ist es freilich Geschmackssache, ob und wie viel ihm dies auch ein Genuss ist. Es giebt immer Leute, deren Empfinden so viel mehr nur auf den altklassischen Eindruck der Harmonie von Leib und Seele gestellt ist, dass ihnen die Contraste, welche dieselbe stören oder auflösen, nicht behagen. Zu diesen darf ich wohl vor Allen den grossen „Cicerone" Jakob Burkhardt rechnen, mit dem ich in der objectiven Auffassung von der Kunst Michelangelo's nach Form und Inhalt so vielfach übereinstimme und der ihr doch für seine Person subjectiv so viel reservirter gegenübersteht. So z. B. wenn er sagt: „der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Grösse ihm durchgängig imponirt und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht." Es stimmt ganz damit überein, wenn er auch Shakespeare gegenüber auf dem Fusse einer mit Scheu gemischten Hochachtung bleibt*).

Michelangelo selbst lebte in einer Zeit, die nach ihrem Charakter in Kunst und Wissenschaft den Namen der Renaissance, der Wiedergeburt davon trägt, dass der Geist der Antike in ihr wieder auflebte und besonders in Italien die herrlichsten Blüthen gesättigter Schönheit in Kunst und Leben entfaltete, in der aber auch die elementarste sittliche Rohheit noch daneben herging und in den ernsteren Geistern ein tiefes Gefühl von Unzulänglichkeit, ja Unmöglich-

*) Ich kann dies nicht aus seinen Schriften belegen, aber ich hoffe keinen Verrath an dem freundlichen Vertrauen zu begehen, das mir der verehrte grosse Kunstkenner trotz dieser Verschiedenheit unserer Geschmacksrichtung entgegengebracht hat, wenn ich diesen Eindruck von mündlichen und brieflichen Aeusserungen aus der Schule plaudere, da er als eine vollkommene Parallele zu seiner Auffassung der Renaissance hierher passt. Sie ist ihm eben stets nur so weit ganz sympathisch, als sie im wahren Sinne des Wortes nur wiedergeborene antike Art zu empfinden zum Ausdruck bringt.

keit einer harmonischen Befriedigung im Leben und damit jene grosse Reaction erlösungsbedürftiger Weltentäusserung hervorrief, nach welcher wir dasselbe Zeitalter das der Reformation nennen. Michelangelo, selbst zu den ersten Grössen der Renaissance zählend, lebte doch nicht wie sein glücklicherer, schnell dahin gegangener Nebenbuhler Raphael, den vollen Zug jugendlicher Heiterkeit der Renaissance. Einsam und ernst, mit den Jahren, die er fast bis auf neunzig brachte, hörte er nicht auf zu bilden und zu schaffen; denn über siebzig war er alt, als er erst noch anfing, den Bau der Peterskirche zu übernehmen, in deren riesiger Kuppel er der einen katholischen Kirche die monumentalste Stätte und bildliche Darstellung gegeben hat. Er fand aber in seiner Kunst, so stark und voll sie uns entgegentritt, nicht den vollen Frieden des Geistes, sondern theilte den der deutschen Reformation verwandten Zug von Weltverachtung, welcher damals auch in Italien und besonders in den Kreisen seiner gefeierten Freundin Vittoria Colonna die Geister mächtig bewegte, wenn er auch hier nicht zur Trennung von der katholischen Kirche mit ihrem sinnlich lebendigen Cultus, mit ihrem Glauben an die Möglichkeit des Heiligen auch in dieser Welt führte. Ergreifend klagt er in einem Gedichte seines Alters, die Schwärmerei, welche ihm die Kunst zum Idol und zur Gebieterin seines Lebens gemacht, erkenne er jetzt als eine Verirrung, da Malen und Meisseln nicht zum wahren Frieden führe.

Diesen Geist Michelangelo's, der nicht in klassischer Heiterkeit und harmonischer Befriedigung sich des Lebens freuen kann, weil er dessen Gegensätze zu tief empfindet, kann man sagen: athmen auch seine Werke. Wer von dem Geiste ausgeht und die Mittel zu seiner Veranschaulichung als das, was sich danach richten muss, ansieht, wird sagen, so fühlte Michelangelo, und deshalb musste er solche Menschen uns darstellen, wie er gethan hat. Unsere Betrachtung hat umgekehrt die technischen Studien und Fertigkeiten, die er besass, zum Ausgangspunkt genommen und uns dahin geführt, dass sie ihn besonders befähigten, gerade in diesem Geiste den Menschen darstellend aufzufassen. Sollen wir darüber streiten, welche Art der Betrachtung uns besser die Werke der Kunst verstehen lehrt? Ich denke, jede kann an ihrem Theile dazu beitragen. Denn das macht ja eben den grossen Künstler, das macht seine Werke zu einer so einzigen

That des Menschen, dass der Gedanke und die Fähigkeit, ihn zu verkörpern, zusammenstimmen müssen.

Dagegen kann man am Ende doch noch fragen, was wohl bei dem Künstler selbst das Erste ist, was ihn zu seinen Schöpfungen treibt und ihre Gestalt bestimmt, der Gedanke, der am Ende aus dem Werke herausleuchtet und für dessen von vorn herein beabsichtigte Darstellung oder Verkörperung die richtige Form gesucht und gefunden wird, oder umgekehrt das äussere Bild der Erscheinung, das zuerst sinnlich angeschaut wird und dann als Abbild eines gewissen inneren Sinnes oder Gedankens erkannt wird und zur Anwendung kommt. Man kann sich das Erstere wohl denken als den Weg, auf welchem ein Künstler eine ihm von Andern gestellte Aufgabe zu lösen versucht, das Letztere eher als die Veranlassung, durch die er von selbst auf seine glücklichsten Conceptionen kommt. Denn das Gefühl des Könnens und der Trieb zum Gestalten ist doch wohl oft der erste Grund zum Hineingreifen in's volle Menschenleben und die Fülle der Erscheinung desselben, und dann kommt etwas heraus, worin der, der es gemacht hat, erst hinterher mehr inneres Leben entdeckt, als er zuvor dabei im Sinne gehabt hat. Das ist wohl auch die Meinung der alten Geschichte von Pygmalion, dessen Göttin ihm in den Armen warmes Leben annahm, nachdem er sie aus Stein gebildet hatte. Und gerade bei einem Manne wie Michelangelo, der in einem langen Leben frühe schon die Technik der Darstellung des menschlichen Körpers mit vollkommener Meisterschaft beherrschte, aber mit den Jahren immer tiefere Gedanken in sich und seinen Werken entwickelte, der von sich selbst sagt, dass die Lust am Bilden ihn abgöttisch beherrscht habe, dann aber zuletzt doch unbefriedigt von ihr sein Heil in höheren, in religiösen Ideen sucht, können wir uns auch bei seiner künstlerischen Thätigkeit es kaum anders denken, als dass seine Erfindung von der äusserlichen Formgebung zu der innerlichen Gedankenverkörperung fortgeschritten sei und nicht umgekehrt, und dies wird uns um so wahrscheinlicher bei vergleichender Betrachtung mancher seiner Hauptwerke mit anderen viel unbedeutenderen, die doch eine grosse äusserliche Aehnlichkeit mit einander zeigen.

Jakob Burckhardt sagt*) zu seiner Charakterisirung einmal:

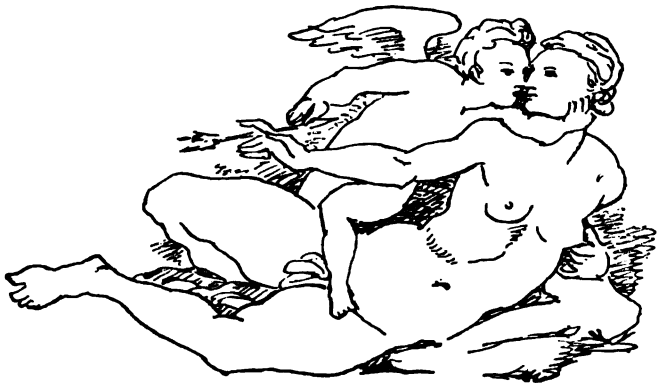
*) Cicerone, eine Anleitung zum Genusse der Kunstwerke Italiens, S. 645 und 434.

„Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkörperung, Gruppirung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können." Ein andermal heisst es von seinen Werken: „überall präsentirt sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes." Mag das etwas übertrieben sein, wenn doch schliesslich in den grossen Hauptwerken aus der Gestaltung ein grosser Gedankeninhalt hervorleuchtet, so ist jedenfalls das richtig, dass man die ursprüngliche eigene Kraft der Erscheinung und sinnlichen Haltung der dargestellten Form neben dem, was sie vorstellt, noch selbständig durchfühlt. So z. B. vor Allem in den grossen nackten Gestalten der Mediceergräber (Tageszeiten), die doch immer das vollendetste plastische Werk des Meisters darstellen. Man kann wohl die Stellung jeder derselben zergliedern und herausfinden, was sie bedeutet, wie ich es oben mit der Nacht und Aurora versucht habe. Betrachtet man sie aber alle vier zusammen, so wird man geneigt, sich vorzustellen, dass die erste Idee, der erste treibende Gedanke zu ihrer Erfindung der Versuch war, auf wie verschiedene Art man den menschlichen Körper innerhalb einer im Ganzen ähnlichen Lagerung im Raume doch in sich noch hin und her drehen und wenden könne. Hernach fand sich am Ende doch zu jeder von ihnen eine richtige Motivirung.

Noch einleuchtender wird dies, wenn ähnliche Posen in kleinen und grossen Werken des Meisters, die etwas ganz Verschiedenes darstellen oder auch in denen seiner Nachahmer wiederkehren. Dergleichen kommt auch sonst in der Kunstgeschichte vor, auch in der Antike, aber nirgends so auffallend und überraschend, wie bei Michelangelo. Der Statue der Nacht sehr ähnlich ist bekanntlich das öfter wiederholte gewaltige Bild der Leda mit dem Schwan. Dieselbe Körperstellung ist hier zum Ausdruck einer sinnlichen Erregung gemacht, die freilich zuletzt auch etwas von traumhafter Versunkenheit hat. Da kann man dann am Ende sagen, bei so einer ganz andern Verwerthung desselben Bewegungsmotives erscheint das eine Werk als ein Nebenproduct oder Abfall von dem andern. Oder aber auch beide als unabhängige nachträgliche Deutungen, die der Künstler dem ersten Wurfe seiner Erfindung gegeben hat, welcher ursprünglich ein ganz äusserliches Stellungsbild war. Jedenfalls liegt es näher, sich zu denken, aus der gleichen Erscheinung sei nach

einander der eine und der andere Gedanke aufgeleuchtet, als dass jeder einzeln zu derselben Verkörperung gedrängt hätte.

Etwas anders ist das Verhältniss wieder zwischen der Aurora und einem Bilde, das ihr in der Erfindung offenbar verwandt ist, einer Venus, die von Amor geküsst wird, angeblich von Pontormo nach einer Zeichnung von Michelangelo (früher in Berlin). Sie zeigt nicht dieselbe Stellung wie die Aurora, aber eine, die sich aus der Fortsetzung der Bewegung zum Aufstehen ergiebt, zu welcher die Aurora langsam Anstalt macht (s. o. S. 97). Die Aurora setzt den linken Fuss hinten auf dem Lager auf, um die Hüfte in die Höhe zu stemmen und sich dadurch mit der Vorderseite ihres ganzen Rumpfes über den Rand des



Venus und Amor von Pontormo nach Michelangelo.

Lagers dem Beschauer entgegenzuwenden, dann die Füsse herabfallen zu lassen und sich dann mit der Schulter vom Lager zu erheben, so dass sie dann aufrecht auf dem Rande des Lagers sitzt. Der erste Act dieser Bewegungsfolge, die wir als Fortsetzung von der Lage der Aurora erwarten, die Wendung der Hüfte und des ganzen Rumpfes nach vorn, ist in der Venus bereits ausgeführt, und in der damit erreichten Stellung macht sie vor der weiteren Fortsetzung des Aufstehens wieder Halt, um sich erst noch mit einer Wendung rückwärts von dem Bübchen, das ihr von hinten in den Schooss tritt, am Kopfe kriegen und küssen zu lassen. Aus dem Studium einer ganz alltäglichen Bewegungsweise, wie das Aufstehen aus dem Bette, sind diese beiden Stellungen heraus und also direct aus dem Leben gegriffen;

aber aus der einen ist das träumerische Abbild des Erwachens zum Leben, aus der andern dies Genrebildchen gemacht.

So wären alle seine Menschen gleichsam wie der erste Mensch auf jenem seinem herrlichen Bilde zuerst nur aus einem Erdenklosse gemacht und dann erst von göttlichem Odem angehaucht worden. Er hätte sie selbst nicht sowohl mit Absicht erfunden, als suchend im Stein gefunden. Er selbst spricht diesen Gedanken wiederholt in seinen Gedichten aus: der grösste Meister könne kein Werk bilden, welches nicht zuvor schon fertig im Marmor gesteckt habe; aber nur der Hand, die vom Geiste beseelt sei, gelinge es, durch die Umhüllung zu derselben in die Tiefe zu dringen. Er führte alle seine Statuen nur nach einem kleinen Modelle selbst in Marmor aus. Die Feinheiten kamen also jedenfalls dann erst hinzu, wenn er die Masse schon vor Augen hatte. Er braucht in einem seiner Gedichte an Vittoria Colonna dieses sein Verfahren bei der Arbeit sehr schön als ein Bild geistiger Liebe. Sich selbst vergleicht er mit einer Figur, die seine Freundin nach einem leichthin entworfenen Thonmodell fertig und bis in's Feinste erst ausführt. Die Liebe gründet sich wohl auf den Charakter, den sie in seinen Grundzügen schon fertig vorfinden muss; aber erst durch sie wird er ganz vollendet.

Die Gemälde von Michelangelo am Rande der Decke in der sixtinischen Kapelle zu Rom.

Vortrag, gehalten in Tübingen 1885 *).

Die grossen Werke der Malerei und Sculptur stellen das Leben des Menschen in der Art dar, dass sie bezwecken, die Ideen zu verkörpern, welche das menschliche Leben bewegen, und sich dazu der Abbildung des menschlichen Körpers bedienen in Lagen und Actionen, welche ihm Gelegenheit geben, diese Ideen leitend oder handelnd zum Ausdrucke zu bringen. Es sind zwei Arten der Betrachtung solcher Werke möglich, welche uns dazu hinführen, ihren Sinn zu verstehen und ihre Wirkung auf uns dadurch zu verstärken. Die eine geht von den Ideen aus, deren Verkörperung oder Versinnbildlichung der Grund und die Absicht waren, wozu die Werke hergestellt wurden, und untersucht dann, ob und wie es gelungen ist, diese Absicht in den Werken zu erfüllen. Man macht sich zu dem Ende zuerst klar, von welchen leitenden Ideen die Zeit und die Kreise, aus denen die Werke stammen, erfüllt waren. Man fragt sich dann, inwiefern die darstellenden Künstler von diesen Ideen so erfüllt oder beeinflusst waren, dass es ihnen gelingen konnte, sie in anschaulicher Gestalt darzustellen, und am Ende auch, was sie zu diesem Zwecke für Mittel der Darstellung des lebendigen menschlichen Körpers beherrschen und zur Anwendung bringen mussten. Die andere Betrachtung geht umgekehrt von dieser anschaulichen Darstellung des lebenden mensch-

*) Vgl. meine grössere Abhandlung über denselben Gegenstand im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen 1886.

lichen Körpers aus, wie wir sie in den fertigen Kunstwerken mit Augen durchgeführt sehen, und fragt dann, was damit ausgedrückt ist oder sein soll. Sie macht sich zu dem Ende klar, wie die sichtbar dargestellte Gestalt und Lage der Menschen auf eine Bewegung oder Handlung schliessen lässt, welche wir uns als vorhergegangen oder in Absicht genommen hinzudenken müssen, und weiter wie sich in dieser die Verfolgung einer leitenden Idee ausdrücken kann, die dann als idealer Gehalt des Werkes aus dem Anblicke desselben hervorleuchtet.

So durchgeführt, hört die eine dieser beiden Betrachtungen da auf, wo die andere angefangen hat, und so kann möglicherweise jede derselben allein zu einem vollen Verständnisse des Zusammenhanges zwischen der sinnlichen Erscheinung und dem idealen Gehalte der Kunstwerke führen; oder aber, wenn die eine oder andere ihr letztes Ziel nicht ganz erreichen, so werden sie sich doch in der Art ergänzen, dass die eine das besonders in's Licht stellt, was die andere nicht ganz aufklärt; sie werden einander auf der Mitte ihres Weges begegnen. Man kann aber auch sagen: beide werden von ihrem Standpunkte aus verschiedene Interessen vertreten. Die Betrachtung, welche von den Ideen ausgeht, die in den Werken verkörpert sein sollen, fasst sie im Sinne der Absicht auf, in der sie von den Machthabern ihrer Zeit und ihres Landes bestellt worden sind. Denn um die Geltendmachung dieser Ideen und die Beherrschung ihrer Zeit und ihres Volkes mit Hülfe derselben war es diesen zu thun, und dazu sollte ihnen auch die Kunst nur dienen helfen. Die andere Betrachtung dagegen, die von dem ausgeht, was wir in den Werken leibhaftig dargestellt sehen, geht in das Interesse ein, mit dem die Künstler sie gemacht haben. Denn ihr Beruf zur Sache ging von der Lust und Fähigkeit aus, den lebendigen menschlichen Körper leibhaftig anzuschauen und abzubilden. Und gleicherweise dienen auch beide Arten der Betrachtung einem verschiedenen Interesse, in welchem wir die Werke zu verstehen oder geniessen streben. Die, welche von den Ideen ausgeht, die sich in ihnen aussprechen sollen, dient dem historischen Interesse, welches sich an das Eingreifen der Kunst in die Strömung ihrer Zeit knüpft. Die, welche von den abgebildeten Gestalten ausgeht, fördert direct das Verständnis, mit welchem wir die Kunstwerke um ihrer selbst willen mit Genuss betrachten.

Die Kunstgelehrten unserer Zeit befolgen ganz überwiegend die erste dieser beiden Methoden, indem sie überall bemüht sind, uns die Entstehung der Kunstwerke aus der gesammten geistigen Strömung ihrer Zeit und Umgebung verständlich zu machen. Dem gegenüber kann es wohl nichts schaden, wenn auch einmal einer, der danach nicht viel fragt, der aber darauf geübt ist, die Gestalt und Bewegung des menschlichen Körpers zu beobachten, einfach herkommt und sich auch die Kunstwerke darauf ansieht, was die Menschen, die da zu sehen sind, thun und treiben und was damit etwa ausgedrückt ist. Ich habe in dieser Art früher (im vorigen Vortrage) versucht, mich von meinem Standpunkte aus über die Art und Weise, wie einer der grössten Plastiker, aller Zeiten, wie Michelangelo die Menschen darstellt, im Allgemeinen auszusprechen. Ich möchte in derselben Weise speciell sein grösstes Werk betrachten, d. h. das, in welchem er die Darstellung von Menschen auf seine Art in der reichsten Fülle entfaltet hat; das sind die Malereien an der Decke der sixtinischen Kapelle, insbesondere rings am Rande um die Mitte derselben herum. Denn erstens hat er hier so viel Menschen zusammen abgebildet, wie kaum sonst in all' seinen grossen Werken zusammengenommen, und zweitens zwar nicht plastisch, d. h. in Stein und Erz, sondern in Farben al fresco gemalt, aber in einer Art der Auffassung einzeln oder zu einfachen Gruppen verbunden, wie in der Plastik; und, da er nun nach seiner eigenen Erklärung und aller Welt Meinung doch vor Allem Plastiker ist, so kann man sagen: hier hat er doch eigentlich in wenigen Jahren seiner ersten vollen Manneskraft das Meiste von dem geleistet, wodurch er als der, der er ist, dasteht.

Die grosse Menge der an diesen Rändern der Decke über der sixtinischen Kapelle dargestellten Einzelfiguren und Gruppen wird durch eine typisch hindurchgehende Gliederung des Raumes und der Abstufungen von Bildern, die ihn erfüllen, zu einem grossen, in sich zusammenwirkenden Kunstwerke componirt. Diese Gliederung haben wir also zunächst im Ganzen zu überblicken. Die Wölbung der Decke steigt über den Wänden mit Zwickeln, die unten spitz aufsetzen, zum flachen Mittelstreifen empor. Michelangelo hat diesen flachen Mittelstreifen durch ein gemaltes Gesimse ringsum gegen die anschliessenden Zwickel abgegrenzt. Zwischen den Zwickeln bleiben nischenartige Vertiefungen, in welche die Wände und mit ihnen an den Langseiten

der Kapelle auch die rundbogigen oberen Enden der Fenster hineinragen und welche von Kappen der Wölbung überdeckt sind, die sich zwischen den Rändern der Zwickel ausspannen. Nur in den vier Ecken der Kapelle schliessen dieselben zu grösseren Gewölbekappen zusammen, die nach unten zwischen der Schmalseite und dem letzten Fenster der Langseite spitz auslaufen. Der grosse flache Mittelstreifen der Decke und diese vier grösseren Eckwölbungen sind mit componirten grossen Bildern aus der Schöpfungsgeschichte und der des Volkes Israel angefüllt. An den Zwickeln des Gewölbes aber und bis über ihren obern Rand hinauf sind Reihen von Einzelfiguren, und in den Fensternischen Gruppen idealer Typen von Menschen angebracht. So zerfällt das ganze Werk in zwei Haupttheile, 1) grosse historische Gemälde, 2) jene mehr plastisch gemalten Figuren und Gruppen, die uns hier beschäftigen sollen; die letzten aber wieder in Figuren an den Gewölbezwickeln und Gruppen in den Fensternischen. Denn die Figuren an den Zwickeln stehen fast ganz wie Statuen einzeln, oder nur paarweise da, oder wenigstens nur untergeordnete Nebenfiguren neben einzelnen Hauptpersonen; die Gruppen in den Nischen dagegen fügen sich zu geschlossenen Bildern wie Glieder einer Familie, die sie auch darstellen, zusammen. Miteinander stellen sie ein Bild des menschlichen Lebens, so im Einzelnen, wie im Vereine dar.

Ganz besonders in den Figuren an den Zwickeln stellt sich der Stil und die Wirkung der plastischen Kunst des Michelangelo in seiner Eigenart nach Form und Inhalt dar. Zunächst äusserlich in der Art der Darstellung. Der glückliche Griff des genialen Künstlers besteht darin, dass er zu den Motiven dessen, was er darstellen soll, den angemessenen Stil, oder umgekehrt: zu der Anwendung des Stiles, der ihm eigen ist, die angemessenen Motive findet. Michelangelo spricht einmal seine Ansicht von dem, was er für das Vorzüglichste in der Malerei hält, was also jedenfalls ihm selbst als das Tüchtigste seiner Art zu malen erschien, dahin aus: „Ich sage also, dass die Malerei um so viel besser scheint, als sie sich zum Relief neigt, und das Relief um so schlechter, um so viel mehr es sich der Malerei nähert“ *). Soll dies in erster Linie einen Vorzug der körperlichen Darstellung plastischer Arbeit gegenüber der malerischen Flächen-

*) Brief an B. Varchi, Rom 1549, übersetzt in Guhl, Künstlerbriefe.

abbildung ausdrücken, dem die Malerei durch möglichst kräftige Modellirung wenigstens so nahe als möglich kommen soll, so schliesst es doch durch den Ausdruck „Relief" noch eine nähere Vergleichung dessen ein, was die Plastik eben nur im Relief mit der Malerei gemein hat, die Ausbreitung der Bilder auf einer Fläche, auf die Ansicht von einer Seite berechnet. Um bei der Ausbreitung auf einer Fläche, oder in der Ansicht von einer Seite doch plastisch zu wirken, müssen die dargestellten Dinge selbst möglichst wie in einer Fläche ausgebreitet gedacht, nicht in der Tiefe hintereinander gestellt sein. Es müssen keine starken Verkürzungen angewandt werden, die selbst beim starken Hochrelief der Pergamener nicht leicht verständlich wirken. Daran hält sich nun Michelangelo in der Regel auch hier als Maler. Er malt mit starker, man kann sagen hoch plastischer Modellirung durch Licht und Schatten, aber doch reliefartig ohne viel starkes Hervor- oder Zurücktreten der Theile.

Aber er motivirt nun diese seine Form der Darstellung, dies Formalprincip seines Stiles, möchte ich sagen, hier an diesen Gewölbezwickeln höchst einfach realistisch dadurch, dass er die Menschen so daran hinmalt, als sässen oder ständen sie wirklich da oben, über der Wand der Kapelle, frei auf schmalen Rändern oder Ecken ohne Geländer, und müssten sich in Acht nehmen, nicht herunter zu fallen. Daraus folgt dann von selbst, dass sie sich möglichst in der Fläche, an der sie gemalt sind, mit ihren Gliedmassen ausbreiten, ohne Vorstreckung heranhalten müssen.

Um auf diese Illusion einzugehen, müssen wir freilich davon abstrahiren, dass die Gewölbezwickel selbst keine gerade aufrechten Wände sind, sondern vornüberhängen, so dass sich in der That Niemand mehr an ihnen halten kann. Dies erleichtert uns aber der Künstler dadurch, dass er die Flächen der Zwickel mit einer perspectivisch gemalten, architektonischen Gliederung überzieht, welche scheinbar gerade zu dem, ebenfalls nur gemalten Gesimse ansteigt, mit dem er die Mitte der Decke oberhalb der Zwickel rings umgeben hat. Man spricht wohl geradezu von einer fingirten Construction, die Michelangelo in die Decke hinein gemalt haben soll. Das geht wohl zu weit. Der Gedanke dieser Construction an Stelle der wirklich vorhandenen, lässt sich nicht durchführen; auch die Perspective ist nicht vollständig so durchgeführt, als sähe man von unten aus an einer

aufrechten Wand bis zum Gesimse hinauf. Dann dürfte man z. B. nicht, wie es doch gemalt ist, noch auf die Ränder der Platten hinaufsehen, auf welche die Sibyllen und Propheten ihre Füsse setzen. Aber es ist doch durch diese architektonische Gestalt ihrer Sitze der Ort, wo sie sich befinden, als Bildfläche charakterisirt, die wir uns als aufrecht denken sollen.

Ferner aber auch für die Art von Gestalt und Bewegungen des menschlichen Körpers, welche die Werke des Michelangelo mehr ihrem Inhalte nach, ich möchte sagen: als ihr Realprincip durchdringt, sind die Figuren an diesen Gewölbezwickeln besonders typisch (vgl. den vorigen Vortrag). Die Menschen des Michelangelo unterscheiden sich von denen der Antike zunächst im Wurf und Umrisse ihrer Gestalten dadurch, dass sie nicht leicht und schlank und in fliessender Bewegung aller Glieder nach Hauptlinien vor uns dastehen oder einherschreiten, sondern in meist ziemlich vertracten, eckigen und stark contrastirenden Biegungen und Renkungen ihrer Glieder dasitzen oder liegen, oder knieen. Dies macht nun häufig auf den ersten Blick den Eindruck einer gewissen ausbündigen Gewaltigkeit, weil sich grosse plumpe Körpertheile, wie Schultern, Hüften und Kniee in diesen Lagen auffälliger hervordrängen als bei massvolleren, gefälligeren Körperstellungen. Man irrt aber, wenn man hieraus, wie das häufig geschieht, den Schluss macht, dass Michelangelo einen besonderen Aufwand von Kraftentwickelung in seinen Gestalten zum Ausdruck bringt. Er muthet zwar den Knochen und Gelenken mit der eckigen Biegung der Gliedmassen hierhin und dahin viel zu, er thut ihnen insofern Gewalt an; aber wir haben durchaus nicht nöthig, uns als Grund und Ursache davon mehr Kraftanstrengung der activen Bewegungsorgane, der Muskeln von Seiten der dargestellten Menschen hinzu zu denken. Im Gegentheil: die schlankeren, leicht gefälligen Haltungen im Stehen und Gehen, wie sie die Antike darstellt, erfordern mehr elastische Kraft und sichere willkürliche Anwendung derselben. Denn der Mensch ist kein Thurm, dessen Steine oder Balken fest über einander aufgebaut sind; er ist auch kein Pferd, das im Stehen schlafen kann: sondern er muss sich von den Füssen bis zum Kopfe, von Gelenk zu Gelenk aufrecht und frei schwebend in die Luft hineintragen und auf den Füssen balanciren. Dahingegen jene für das Auge auffallenderen Biegungen und Verschränkungen der Glieder im Sitzen, Liegen oder sich zusammen

Kauern haben ihren Grund in einer nachlässigen Haltung des Körpers, einer bequemen Art, sich gehen zu lassen, bei der sich die Knochen und Gelenke, wie ein in die Ecke gelehntes Geräth, ihrer Schwere nach bald so, bald so an-, über- und gegen einander stemmen, lehnen und einknicken, sodass man so rekelhaft gelagert am Ende gar einschlafen kann, wie solches bei Nachtfahrten auf der Eisenbahn oft ähnlich wie in den Werken von Michelangelo zu sehen ist.

Solche Arten von Stellungen der Einzelfiguren überwiegen auch an den Malereien dieser Gewölbezwickel und sind hier auch zunächst durch die Situation, in der sie da oben sitzend, oder in Ecken der Architektur hockend angebracht sind, motivirt. Es entsteht nun aber die Frage, ob und wie die bildliche Darstellung des Menschen in solcher Art von Körperstellungen anstatt der gefälligeren, wie sie die Antike klassisch repräsentirt, auch einem höheren geistigen Gehalte der Kunstwerke als geeignetes Mittel des Ausdruckes dienen kann, indem sie geistige Zustände der Menschen repräsentirt, welche wir in ihnen dargestellt sehen.

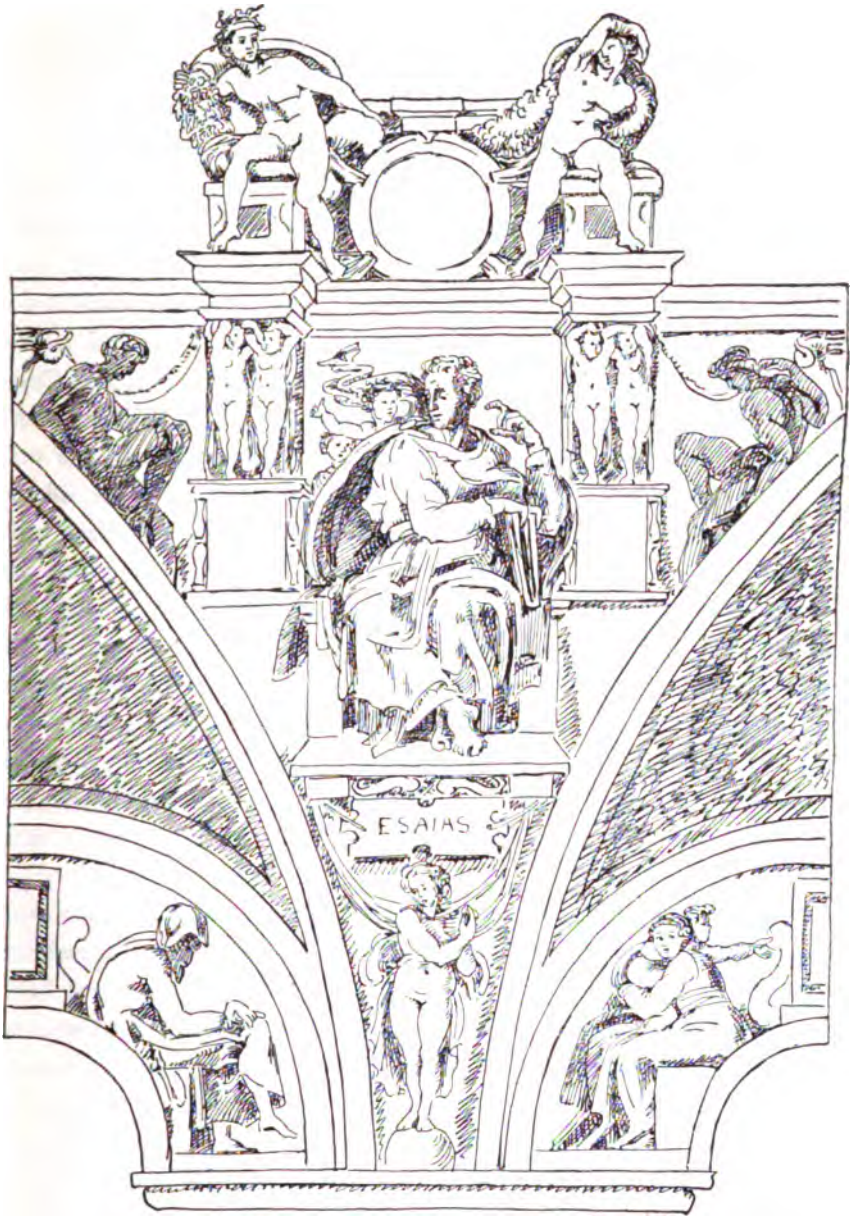
In den Körperstellungen der Antike mit ihrer von Kopf bis zu Fuss durchgehenden energischen Einstellung aller Glieder nach einem Zug und Ziel der Bewegung drücken sich Handlungen, Absichten und Stimmungen aus, in welchen sich die Glieder unseres Leibes am vollkommensten als willige Organe des Geistes bethätigen, im leichten Spiele des Stehens und Gehens, des Tanzes und der Gymnastik, oder auch im gewaltigen Ringen des Kampfes mit Feinden oder mit einem furchtbaren Schicksal, aber immer mit vollem Aufgehen in irgend einer solchen einfachen Action. Und auf die Totalität solcher Eindrücke führt sich die harmonische Wirkung aller Grazie und Energie in den Werken der Antike zurück. Dagegen die nachlässigen, eckigen, rekelhaften Stellungen der Menschen des Michelangelo sind der Ausdruck von Zuständen und Stimmungen, in denen der Mensch die Organe seines Leibes mit wenig oder gar keiner geistigen Intention und Aufmerksamkeit beherrscht. Dergleichen Zustände giebt es nun mancherlei und aus mancherlei inneren Gründen, theils aus minderer, theils aus stärkerer geistiger Concentration heraus, als die ist, mit welcher wir uns der Herrschaft über unsere Glieder voll und ganz und freudig bedienen. Aus minderer, wenn der Mensch sich in dumpfer, stumpfer Trägheit oder Müdigkeit nicht die Mühe giebt,

seine Glieder zu brauchen und zu irgend einem Zwecke anzustrengen; oder aber aus stärkerer, wenn er sich mit seiner geistigen Intention oder Aufmerksamkeit auf irgend einen bestimmten einzelnen Zweck, wie z. B. eine technische Arbeit zuspitzt, zu dessen Erfüllung nur vereinzelte Handgriffe nöthig sind ohne Betheiligung vieler anderer Glieder, und ganz besonders, wenn bei rein geistiger Thätigkeit der Gebrauch der körperlichen Organe etwa mit Ausnahme der Augen und Hände ganz unbetheiligt bleibt. So repräsentiren die Menschen des Michelangelo theils unreifere, primitivere, theils höher cultivirte Geisteszustände als das fröhliche, kräftige Vollgefühl des vollen Lebens im Leibe, wie es die Antike als mittleren Normalzustand des Menschen darstellt, und dieser Eindruck ist dadurch gesteigert, dass Michelangelo uns auch alle Altersstufen vom Kinde bis zum Greise vor Augen stellt, während sich die Antike an die mittlere Stufe der reifen Jugend oder vollen Manneskraft hält. Damit giebt Michelangelo also dieser vollen Kraftentfaltung des menschlichen Lebens nicht den reinen Ausdruck wie die Antike, dafür aber ein um so tiefsinnigeres Bild des ganzen Menschendaseins in seinem Werden, Wachsen und Ausgange. Und diese Stufengänge, in denen das volle Bild der reifen Kraft nur ein Durchgangsmoment ist, durchläuft er wie nirgends sonst in diesen Deckenmalereien.

Weiter folgt aus dieser Art Haltung der Menschen, wie sie Michelangelo im Gegensatze zur Antike darstellt, noch eine Ausdehnung der Action, die wir darin erblicken, über den einen dargestellten Moment hinaus. Denn indem ein bestimmter Grund und Impuls momentan nur den Gebrauch einzelner Glieder motivirt, verharren die übrigen in Lagen, die sie, man kann sagen: zufällig eben zuvor gehabt haben. Zuvor aber hatten auch diese einen Grund in einer willkürlichen Absicht, und wenn dies noch erkennbar ist, so erblicken wir in diesem Bilde nachträglich auch noch eine vorhergegangene Action, und im Fortgange von dieser frühern zu der augenblicklichen Action sehen wir vielleicht zugleich auch eine bevorstehende sich vorbereiten. Lessing hat diese Ausdehnung dessen, was die bildende Kunst über den einen dargestellten Moment hinaus zur Anschauung bringen kann, theoretisch begründet durch seine Aufstellung des Begriffes von dem „fruchtbaren Momente", welchen der Künstler aus der Reihe von Acten einer zusammenhängenden Handlung zur Darstellung auswählen

Ganzer Gewölbezwickel mit der persischen Sibylle und zwei halben Lünetten.

soll, um der Phantasie zur Ergänzung anderer vorhergegangener oder nachfolgender Spielraum zu geben. Er entwickelt diesen Gedanken am Laokoon; aber derselbe hat doch in der antiken Kunst nur eine



Ganzer Gewölbezwickel mit dem Propheten Jesaias und zwei halben Lünetten.

sehr beschränkte Anwendung. In der modernen Kunst dagegen kommt er reichlich zur Geltung, besonders bei Michelangelo und so auch in vielen der Einzelfiguren an den Zwickeln dieses Gewölbes.

Um nun zuerst die Reihen von Abstufungen der Menschheit in den Einzelfiguren, welche an den Zwickeln des Gewölbes in typischer Weise wiederkehren, im Ganzen zu überblicken, müssen wir von der architektonischen Gliederung dieser Gewölbezwickel selbst ausgehen. Die Fläche jedes Zwickels stellt ein grosses Dreieck dar, mit der Spitze nach unten an die Wand, mit der Basis nach oben an die Decke anstossend. In jedem dieser Dreiecke ist ein grosses Haupt- und Mittelstück als Sitzplatz für die Hauptpersonen, Sibyllen und Propheten, nach den Seiten durch Pilaster neben dem Sitz, nach unten durch einen Fusstritt abgegrenzt. So bleiben als Rest drei kleine Dreiecke übrig, eins in der Spitze der Zwickel unterhalb des Fusstrittes, zwei über den Fensternischen, seitwärts von den Pilastern und alle diese Räume, sowie die Ränder der Pilaster selbst sind mit Figuren besetzt oder ausgefüllt. Dazu kommen dann noch solche, welche auf dem Rande des Gesimses über den Zwickeln sitzen und zwar auf Postamenten oberhalb der Pilaster, welche die Sitze der Hauptpersonen einfassen; diese ragen also in den Raum des Mittelstreifens der Decke hinein, welcher die grossen componirten Bilder enthält; aber sie gehören trotzdem in den Zusammenhang der Composition von Figuren, welche die Zwickel erfüllen. Denn sie erheben sich ihrer Stellung nach ebenso wie diese aufrecht über den Wänden der Kapelle und werden also auch ebenso von gegenüber her gesehen, während man die Mittelbilder richtig vor sich hat, wenn man auf den Altar zugeht.

In dieser Gliederung aller Zwickel des Gewölbes sind nun ebenso regelmässig wiederholt typische Reihen von Menschen zur Darstellung gebracht, die sich nach den Stufen geistiger Entwickelung und Individualisirung, welche sie repräsentiren, etwa in folgende Ordnung bringen lassen: 1) nackte Kerle in Holz- oder Broncefarben gemalt, also wie Schnitzereien an der Wölbung zu betrachten, welche die Ecken der Zwickel neben den Sitzplätzen also über den Oeffnungen der Fensternischen einnehmen. Ich will sie als primitivste Naturmenschen nach dem Vorbilde von Shakespeare als Rüpel bezeichnen. 2) die an den Pilastern zur Seite der Sitzplätze doppelt paarweise angebrachten, in Steinfarbe gemalten, also wie Ornamente der architektonischen Gliederung gedachten Kindergestalten, die sich wie Karyatiden den Pilastern anfügen. 3) grössere Kinder, welche

schon in natürlichen Farben ausgeführt, also wie lebendig gegenwärtig gedacht, aufrecht stehend, das unten spitze Ende des Zwickels unterhalb der Fussplatten der Sitzplätze einnehmen. 4) grosse nackte Jünglinge, in Naturfarben höchst lebensvoll zur Darstellung gebracht, welche auf Postamenten über dem Gesimse oberhalb der Zwickel sitzen und hier mit Anbringung von Decorationen beschäftigt sind. Sie werden wegen dieser ihrer dienstbaren Thätigkeit als Sklaven bezeichnet. 5) endlich die Hauptpersonen in jedem Zwickel, abwechselnd Sibyllen und Propheten, Männer und Frauen, alte und junge, die auf den Sitzplätzen rings über den Wänden des heiligen Raumes riesig und majestätisch thronen, vornehm, reich gekleidet und ganz in geistige Arbeit vertieft; dazu als untergeordnete Nebenfiguren, mit ihnen auf den Sitzen untergebracht noch Kinder, die ihnen wie Diener oder Assistenten beigegeben sind.

1) also in den Ecken der Zwickel neben den Pilastern, mit welchen je zwei derselben über den Fensternischen zusammenstossen, sind nackte Kerle in Holz- oder Broncefarbe angebracht und zwar paarweise symmetrisch, wie architektonische Ornamente, je über einer Fensternischenöffnung, wo sie zusammenstossen, und sind hier in den verschränktesten Lagen zusammengehockt (Seite 132. 133). Es ist, als hätte der Künstler in übermüthigster Laune zeigen wollen, auf wie mancherlei Art sich das Bild eines Menschen in einem Raume unterbringen lässt, welcher seiner Gestalt in allen gewöhnlichen Haltungen so unangemessen ist, wie so ein überhängendes Dreieck. In dieser Lage nun müssen sich die Kerle halten, so gut sie können, durch Anstemmen des Rückens, der Arme und Beine an die das Dreieck umrahmenden Ränder. Ausserdem thun sie gar nichts und strengen sich, auch um sich zu halten, nicht besonders an, sondern lassen sich so bequem wie möglich in der Ecke des Dreiecks einknicken. Es drückt sich keine Art von Intention oder Streben in ihnen aus. Es ist, als wüssten sie es eben nicht anders, als dass man auch so in dieser verzwickten Lage existiren oder vegetiren könne, oder als wären sie in derselben geboren oder gewachsen, und so ist hier der primitivste Mensch, wie nur in gleichem Range mit andern Gewächsen, auch als eine Art von Ornament verwendet, das eine Lücke in der Decoration des gegebenen heiligen Raumes ausfüllen kann.

Nicht viel höher stehen 2) die karyatidenartigen Kindergestalten,

welche in Steinfarbe, also wie Stücke der Architektur, je ein Paar an jedem Pilaster zur Seite der Sitzplätze von Sibyllen und Propheten und je zwei Paar symmetrisch zu beiden Seiten desselben Sitzplatzes angebracht sind. Da müssen sie nun fein geduldig aufrecht neben einander stehen, um die Last der Consolen über ihren Köpfen tragen zu helfen. Aber sie nehmen es damit nicht zu genau. Es ist, als wüssten die Schelme, dass sie von Stein sind. Wenn sie also auch mit Kopf und Füssen nicht vom Platze weichen dürfen, so treiben sie doch, so gut es ohne das geht, allerlei Unfug und Allotria, oder, wie Springer sagt, „unschuldige Neckerei" mit einander. Und wenn wir näher zusehen, so regt sich in diesem kindischen Treiben schon allerlei, was fast über die Grenzen nur kindlicher Spielerei hinaus geht. „Tiefer Sinn liegt oft im kindischen Spiel". Denn 1) sind es gar nicht so kleine Kinder, wie man auf den ersten Blick denkt, weil sie in einem sehr kleinen Massstabe neben den Sibyllen und Propheten gehalten sind; ihre Körperformen zeigen schon recht entwickelte Jugendfülle (bei der persischen Sibylle, Seite 132, und beim Propheten Jeremias Seite 146). Und 2) kommt in Betracht, dass fast in jedem Paare ein Mädchen und ein Bübchen beisammen stehen. Da ist es nur natürlich, dass es ihnen etwas absonderlich vorkommen muss, wie sie so gänzlich unverhüllt bei einander und vor aller Welt dastehen. Nur die Paare neben dem Propheten Jesaias, welche nur aus Mädchen bestehen (Seite 133), treten ganz unbefangen, in gleichem Schritt und Tritt neben einander vor. Andere dagegen blicken verschämt zu Boden, oder sie versuchen sich einen Schleier umzunehmen (bei der persischen Sibylle, Seite 132). Oder ein Knabe streicht dem Mädchen zutraulich mit der Hand über die Stirn hinauf (beim Prophet Jeremias Seite 146); sie fasst ihn von hinten am Kopf. Eine andere will dem Knaben die Hand, die er ihr auf die Schulter legt, wieder herunternehmen (beim Propheten Ezechiel Seite 141). Es kommt aber auch noch munterer. Die Knaben werden zudringlich, versuchen die Mädchen an ihrer Seite zu küssen oder zu umarmen, und diese wehren sich nun ebenso handgreiflich (bei der erythräischen Sibylle Seite 140) oder suchen zu entfliehen. Kurz, man kann sagen: wie in der kirchlichen Kunst des Mittelalters allerlei Kurzweil, hier und da versteckt, dem Ernst der heiligen Hauptdarstellungen zur Seite geht, so hat auch Michelangelo in diesen Karyatiden dem Humor einen bescheidenen

Platz in der Hauskapelle des Papstes gegönnt. Im Zusammenhange aber stellt die Unart dieser Rangen, die, wie in der Schule, im Ganzen stillhalten müssen, aber ihren Muthwillen nicht ganz unterdrücken können, auch eine Art von Durchgangsstufe in der Entwicklung vom gedankenlosen Naturmenschen zur reifen Entfaltung aller Kräfte und zur wieder in sich gekehrten höheren Geistescultur dar.

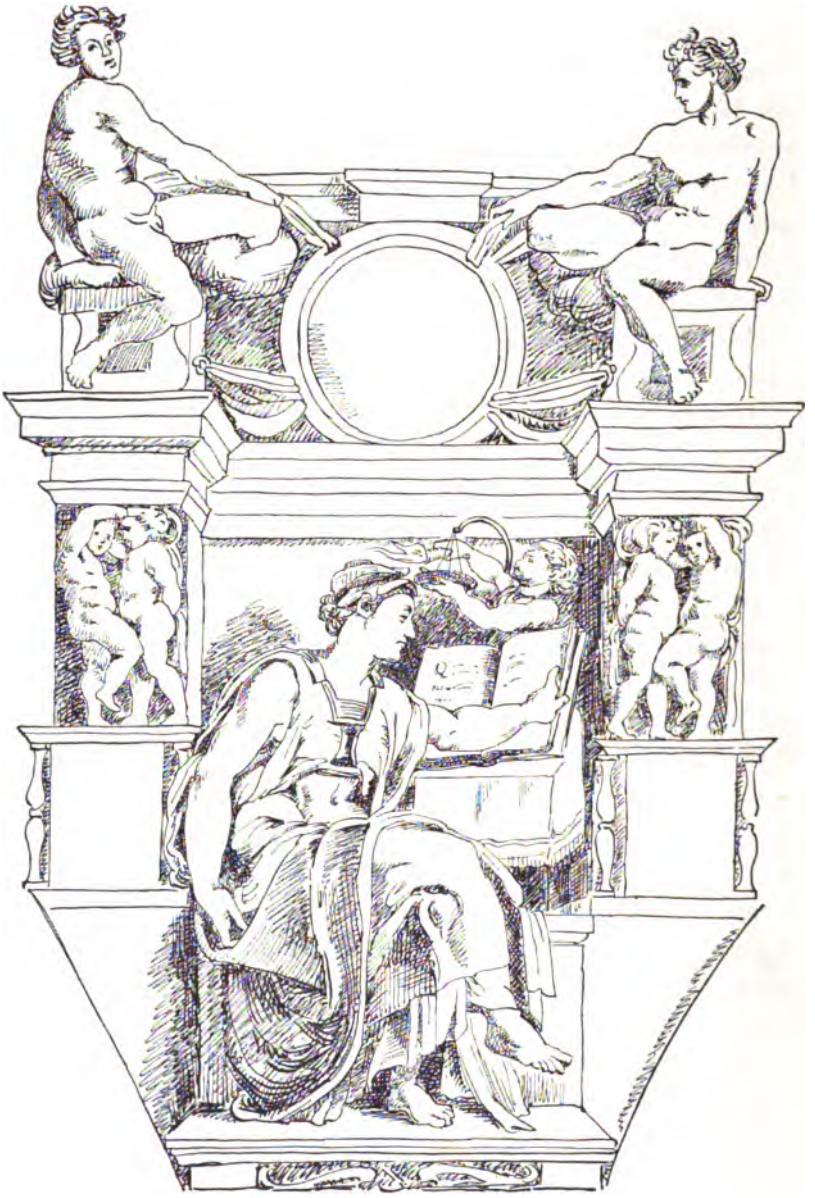
3) die grössern Kinder, welche in Naturfarben gemalt, also schon wie leibhaftig anwesend, die untere Spitze der Zwickel abwärts vom Fusstritte der Sitze von Sibyllen und Propheten einnehmen, stehen hier schlank und aufrecht, mit den Füssen dicht bei einander auf einem kleinen Postamente da, theils nackt, theils mehr oder weniger bekleidet, theils paarweise symmetrisch, und zwar die einander gegenüber an beiden Seiten der Kapelle, theils nicht. Es giebt im ganzen Bereiche der Kapelle, ja man kann sagen: der Kunst von Michelangelo keine Bilder des Menschen, die im Stil und Charakter der Antike so nahe stehen wie diese aufrecht stehenden Kindergestalten. In der freien aufrechten Haltung stellt sich die Bildung des menschlichen Körpers stets am vollkommensten als einheitlicher Organismus mit harmonischer Action aller seiner Glieder dar, und ebenso leicht und frei und sicher wie antike Statuen stehen diese Kinder hier auf dem schmalen Posten, der ihnen gegeben ist, da. Aufwärts, wo der Raum in dem Zwickel etwas breiter wird, breiten sie die Arme etwas aus. Sie kommen damit zum Theil nahe an die Tafeln heran, die über ihrem Kopfe an dem Fusstritte der Sitze von Sibyllen und Propheten hängen und die Namen derselben tragen. Man sagt daher auch, dass diese Kinder die Tafeln tragen; aber bei näherer Besichtigung fassen sie dieselben doch nicht fest genug an. Eher greifen sie leicht mit den Händen in Schlingen von Schnüren, welche mit und an den Tafeln aufgehängt sind, wie um sich selbst etwas daran anzuhalten, oder stemmen in ähnlicher Absicht die Hände etwas gegen die Ränder der Gewölbezwickel an, wie z. B. unter der persischen Sibylle (Seite 132); aber auch dies Anhalten hat doch nur den Charakter eines leichten Antastens für den Fall einer kleinen unvorhergesehenen Schwankung. Im Ganzen stehen sie frei und sicher da. Und in dieser einfach sicheren Haltung repräsentiren sie eben auch eine Art von jugendlichem Uebergang aus kindlich primitiver Zerstreutheit zu gereifter geistiger Concentration.

4) kommen wir nun zu den grossen nackten Jünglingen, die, ganz in Naturfarbe und sehr lebendig ausgeführt, auf dem Gesimse über den Zwickeln und zwar auf kleinen Postamenten über den Pilastern sitzen, welche die Sitzplätze der Propheten und Sibyllen einfassen. Sie gruppiren sich also paarweise über jedem solchen Sitze der eigentlichen Hauptfiguren und annähernd, wenn auch nicht ganz symmetrisch, wie Schildhalter um Wappenschilder, um die gemalten Bronceplatten mit Reliefs, welche mitten zwischen ihnen, also grade über den Sitzen der Hauptfiguren an einer Art von Brüstung oder Verschalung auch noch über dem Gesimse oberhalb der Zwickel angebracht sind. In diesen nackten Jünglingen kommt nun die ganze eigenartige Kunst der Menschendarstellung Michelangelo's nach Stil und Charakter, in ihrer virtuosen Naturwahrheit und ihrer ausstudirten Motivirung der complicirtesten Actionen zum vollen Ausdrucke. In ihnen, kann man sagen, gipfelt die decorative Verwendung aller bisher besprochenen Figuren an den Gewölbezwickeln, und sie sind selbst mit einer augenblicklichen weiteren Decoration des Raumes über den Wänden der Kapelle beschäftigt.

In der Auffassung dieser nackten Jünglinge oder Sklaven, wie sie gewöhnlich genannt werden, nach ihrer Haltung und Action weiche ich nun wesentlich von anderen bisherigen Darstellungen ab. Insbesondere ist es Springer, der eine Ansicht von ihnen entwickelt, welcher ich nicht beitreten kann. „Ihre materielle Function," sagt er, d. h. die Beschäftigung mit den da oben anzubringenden Decorationen, „ist einfachster Natur. Doch," fügt er hinzu, „nehmen sie diese Aufgabe nicht ernst. Alle strotzen von jugendlicher Kraft, und diese Lebensfülle, die überzuschäumen droht, die Bewegung der stolzen Glieder zum Genusse erhebt, auszudrücken und zu verkörpern, erscheint als ihr wesentlichster Zweck." Das wäre freilich nichts weniger als sklavisch. Ich finde aber im Gegentheil, dass ihre Lagen und Haltungen im Ganzen und Einzelnen nichts weniger als frei und ungezwungen sind, sondern eine peinliche Zwangslage und Zwangsarbeit darstellen, von der ihre ganze Aufmerksamkeit sehr ernstlich in Anspruch genommen ist. Und zwar führt sich dieselbe auf zwei Bedingungen zurück: 1) die Situation, in der freilich mehr oder weniger alle Menschen an den Zwickeln dargestellt sind, diese aber ganz besonders ausdrücklich, dass sie nämlich alle frei und ohne Geländer

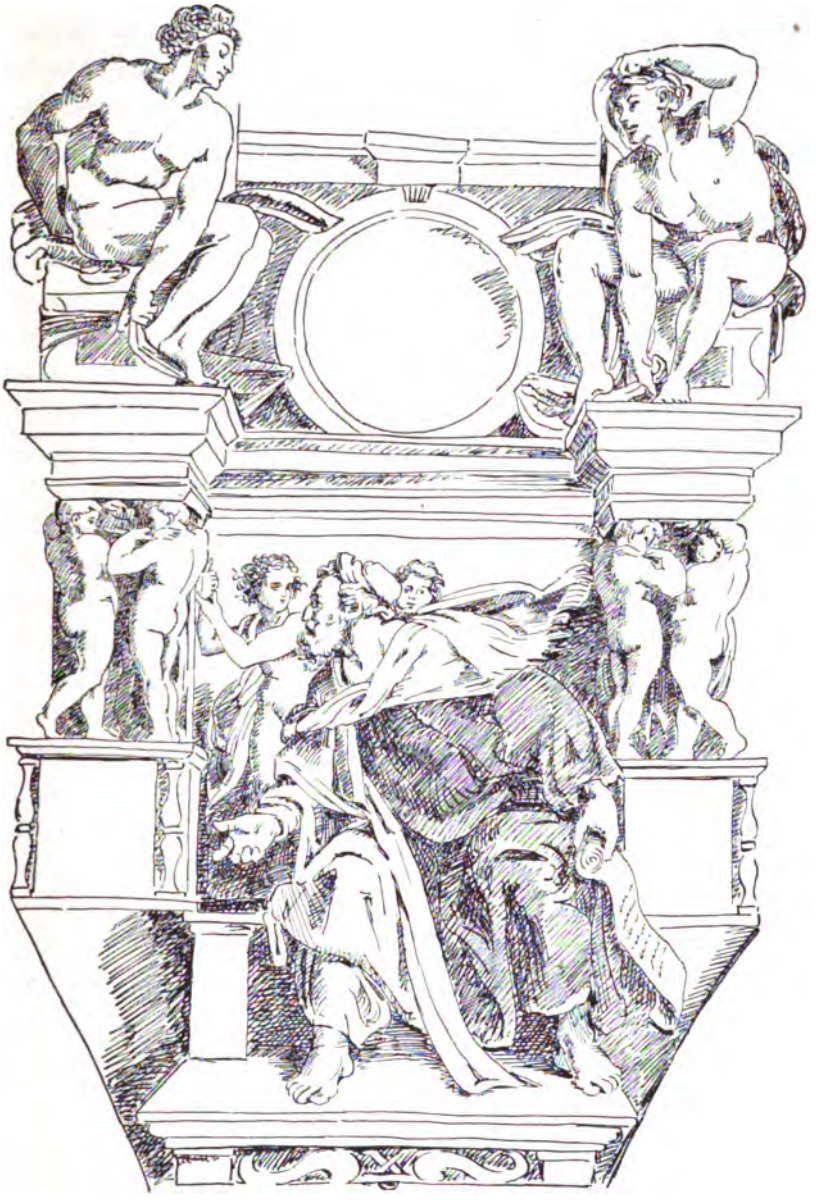
hoch da oben über der Wand der Kapelle, wie an einer noch aufrechten Fortsetzung derselben, nur auf schmalen vorspringenden Rändern sitzen und sich vorsehen müssen, dass sie nicht herabfallen. Dieser Eindruck wird dadurch noch verstärkt, dass die Fläche der Gewölbezwickel, auf die sie gemalt sind, factisch schon vorüberhängt und die Quergurten der Wölbung, die noch hinter ihnen weiter ansteigen, nun entschieden von der einen zur andern Wand der Kapelle hinübergespannt erscheinen. Daraus folgt mit höchst anschaulicher Nothwendigkeit, dass sich die Sklaven von ihren Sitzen weder erheben noch sich irgend zuviel über dieselben vorstrecken dürfen, wenn sie sich oben halten wollen, und so machen sie denn mit all ihren Gliedern die mühsamsten Anstrengungen, sich bei ihrer Arbeit möglichst ruhig und dicht auf ihren Sitzen und an die Wand heran zu halten. Dazu kommt nun 2) die nichts weniger als einfache Arbeit der Decoration, welche sie da oben anzubringen haben. Es ist interessant an einzelnen Beispielen näher zu betrachten, was Alles dazu gehört.

Da haben wir zuerst mitten über jedem Sitzplatze der Sibyllen und Propheten die grosse runde medaillonartige Bronceplatte angebracht, an welche sich die weitere noch unfertige festliche Decoration anschliessen soll. Dieselbe besteht erstens in langen schmalen Draperien von Stoff, und diese werden zuerst in einem Ringe angeschlungen, der an dem Postamente, worauf die Sklaven sitzen, in die Wand eingelassen ist; dann werden sie durch ein Loch unten am Seitenrande der Bronceplatte hinein und durch ein oberes wieder hinaus gesteckt; von da aber wieder weiter auf- und seitwärts angezogen, wie um da irgendwo mit ihrem Ende wieder angeschlungen zu werden (bei der erythräischen Sibylle Seite 140). Noch etwas schwieriger und complicirter wird diese Verschlingung, wenn, wie einmal, der eingelassene Ring nicht da ist und auch das untere Ende der Schlinge an dem Postamente, auf dem die Decorateure selbst sitzen, angebunden und also hinter demselben durchgezogen werden muss (beim Propheten Ezechiel Seite 141). Man könnte nun meinen, mittelst dieser Draperien sollten die Broncemedaillons aufgehängt werden. Bei näherer Besichtigung scheint es aber, dass die Platten alle als bereits wohl befestigt angenommen werden und die Draperien umgekehrt nur an ihnen angehängt werden sollen. Denn man sieht,



Die erythräische Sibylle.

dass die Sklaven sie nicht straff anziehen, sondern vielmehr in bogigen Festons ausbreiten (bei der persischen Sibylle Seite 132). Aber daran nicht genug: sie haben auch noch grosse Ballen von in Säcke ge-



Der Prophet Ezechiel.

packten Guirlanden aus Blumen und Früchten bei sich, und offenbar sollen auch diese noch mit an den Medaillons und Draperien aufgehängt werden (beim Propheten Jesaias Seite 133). Wie diese ganze

Decoration sich, wenn sie fertig wäre, ausnehmen würde, dies hat uns Michelangelo freilich nicht gezeigt. Denn seine Absicht ist ja im Ernste nicht die Kapelle mit Bändern und Blumen zu decoriren, sondern mit Menschen. Aber diese Menschen hier sind nun mit dieser fingirten Anbringung der Draperien und Guirlanden auf die ausstudirteste Art wie höchst ernstlich beschäftigt gedacht.

Sie müssen zu dem Zwecke ihre Arme und Beine ebenso vorsichtig wie künstlich in die verschränktesten Lagen bringen, um Schlingen und Ballen der Bänder und Guirlanden anzuziehen oder von der Stelle zu bewegen, ohne selbst ihre Lage auf dem Postamente zu verlieren. Hier greift eine Hand, um eine Schlinge zu fassen, hinter einem Fusse hindurch, der nicht aufgehoben werden darf; dort tritt ein Fuss in eine Schlinge, um sie so, wie sie soll, rund gebogen zu halten; eine Hand ist hinter dem Rücken durchgesteckt, der sich nicht erheben darf; eine andere stemmt sich auf den Rand des Sitzes, um sich daran zu halten. Die ängstlichsten Lagen kommen heraus, wenn ein dickes Ende einer Guirlande hinter dem Rücken emporgehoben ist und im nächsten Momente schwer vornüber zu fallen droht; denn dann muss sich der Arbeiter etwas von der Wand ab und vom Sitze in die Höhe heben und sich daneben mit Händen und Füssen noch eine Unterstützung zu sichern suchen, um sogleich wieder Posto fassen zu können. Nirgends kann ich ein nachlässiges Spiel der Bewegungen erkennen. Von einem der Jünglinge, rechts über der lybischen Sibylle, sagt Springer, er habe „im Uebermuthe des Lebensgenusses ein Bein unterschlagen, einen Arm um den Kopf gelegt und strecke so den Körper behaglich aus". Ich finde, dass er sich sehr vorsichtig mit dem untergesetzten Fusse etwas über seinem Sitze erhebt und sich mit sehr gezwungener Biegung beider Arme einen Zipfel der Draperie über den Kopf hinweg aus der einen in die andere Hand zu reichen versucht, u. s. w.

Also meiner Meinung nach offenbart Michelangelo an diesen famosen Kerlen seine Virtuosität in der Darstellung des nackten lebenden Körpers und seine Eigenart in der Motivirung der complicirtesten Stellungen aller Glieder im Gegensatze zur Antike in der Art, dass sie die künstlichste, gezwungenste Indienststellung der Organe zur Ausführung einer Arbeit ausdrückt, die unter den schwierigsten Umständen ausgeführt werden muss. Da hilft kein freies, graziöses Spiel

der Bewegung des ganzen Körpers, sondern nur die vorsichtigste, umsichtigste Benutzung jedes einzelnen Gliedes für sich. So bewundern wir hier die vortreffliche Maschine des menschlichen Körpers als Werkzeug des Willens in zwar niedriger, aber tüchtiger Dienstbarkeit. Es ist die Freude am Menschen hier künstlerisch verkörpert, welche wir empfinden, wenn wir den Maurer auf hohem Gerüste, den Matrosen in der Takelage ohne Lust und Behagen, aber mit gesammeltem Ernst und sicherm Gehorsam seine Arbeit verrichten sehen. Und die Freude an dieser Sicherheit und Tüchtigkeit ist zwar nicht die höchste, aber doch auch eine Art von Befriedigung, mit der wir ihr Bild in der Kunst als eine wesentliche Entwickelungsstufe in der Cultur unseres Geschlechtes mit Genuss anschauen können.

Dagegen stellen nun endlich 5) die Propheten und Sibyllen die höchste Stufe geistiger Entwickelung und Individualität dar. Männer und Weiber, alte und junge, mächtige Gestalten, reich gekleidet, prächtig und gross in lebhaften Farben ausgeführt, also ganz wie leibhaftig gegenwärtig, sitzen sie rings da oben auf den Hauptplätzen in jedem Zwickel der Deckenwölbung und neben ihnen stehen oder hocken noch Kinder, die ihnen als kleine Diener oder Trabanten beigegeben sind. So scheinen sie gleichsam wie Ehrengäste aus grauer Vorzeit in das Heiligthum des gegenwärtigen Cultus der Kirche zugezogen zu sein, und es leuchtet auch auf den ersten Blick ein, dass sie wesentlich mit geistiger Arbeit, mit wissenschaftlichem Nachdenken über grosse und tiefe Probleme der Menschheit beschäftigt sein werden. Dies alles entspricht auch der Rolle, die sie in ihrer Eigenschaft als Propheten und Sibyllen, d. h. als Vorläufer des Christenthumes im Judenthume und in der Heidenwelt zu spielen haben. Wollen wir uns nun aber den eigenartigen Eindruck, den sie machen, des Nähern klar machen, so kann man freilich wohl mit H. Grimm daraut kommen, zuvor die altkirchliche Tradition von Propheten und Sibyllen zu studiren und zu suchen, was von denselben hier im Bilde zu erkennen sei; man kann sich aber auch einfach wieder an das halten, was uns der Künstler vor Augen gestellt hat, und was es für Eindruck auf uns machen muss, und Michelangelo könnte mir leid thun, wenn dabei nicht auch etwas heraus käme.

Die Sibyllen und Propheten stellen nicht nur die reliefartige Behandlung aller Malereien an den Gewölbezwickeln am ausgeprägtesten,

ich möchte sagen: zum Hochrelief gesteigert dar, sondern ebenso Michelangelo's eigenartige Actionsmotive. Die plastische Behandlung jeder dieser Gestalten wie eine grosse sitzende Statue und doch breit reliefartige Aufstellung an der Wand der als aufrecht ansteigend gedachten Gewölbeflächen ist auch bei ihnen einfach aus der Vorstellung heraus motivirt, als wenn sie wie wirklich hoch da oben frei und ohne Geländer auf schmalen Plätzen an der Wand sässen und nicht herabfallen dürften. Dies Motiv spielt freilich bei ihnen nicht die Hauptrolle wie bei den decorirenden Sklaven; aber es ist doch auch hier vollständig durchgeführt. Ihre Sitze sind ja auch nicht so schwindlig wie etwa die Postamente, auf denen sich die decorirenden Sklaven halten müssen; aber doch immerhin auch so frei in der Höhe angebracht, dass sie zu einer festgesammelten Position nöthigen. Sie bestehen aus einer Bank an der Wand zwischen den beiden Pilastern mit den Karyatidengruppen und einem Fusstritte vor derselben. Der Abstand der Pilaster ist reichlich gross als Sitzplatz für eine Person, aber die Tiefe des Sitzes scheint recht gering und auch der Fusstritt nur wenig vorspringend. Daraus folgt für den, welcher hier ruhig und sicher sitzen soll, die Nöthigung, sich doch möglichst nahe an die Wand heran zu halten und kein Glied unnöthig vorzustrecken. Dies thun nun die Sibyllen und Propheten zwar nicht mit sichtlicher Aengstlichkeit und Vorsicht wie die Sklaven, aber man sieht doch, dass sie sich gehörig fest so zurecht gesetzt haben, um hernach nicht mehr allzu viel darauf achten zu müssen. Besonders die Frauen haben dies fast alle in der Art zu Stande gebracht, dass sie ziemlich schräg mit den Schenkeln entlang der Kante der Bank sitzen, mit dem Rücken einem der Pilaster zugewendet, sodass sie wenigstens von dem Fusse bis zur Taille im Profil vor uns sitzen; die Männer setzen die Füsse fest vor sich auf und strecken kein Glied unnöthig vor. Dagegen nach den Seiten, zwischen den Pilastern können sie sich nebst ihren dienstbaren Geistern und Allem, was sie zu ihren Studien brauchen, etwas mehr ausbreiten.

Während nun also die untere Hälfte aller dieser Gestalten, von den Hüften bis zu den Füssen durch das Motiv des ruhigen Sitzens auf dem Stuhle ihre feste Position hat, bleibt die obere, aufwärts vom Gürtel frei zu anderweitiger Action; und freilich kann sie als Ganzes nun auch nicht weit ausgreifen, sondern vorzugsweise sind es nur die

Endglieder, möchte ich sagen, die Hände und die Blicke, welche einer bestimmt erkennbaren Intention der Bewegung folgen, wie denn der geistig arbeitende Mensch fast überhaupt nur von diesen beiden noch einen bewusst willkürlichen Gebrauch macht. Geistige Arbeit ist es aber offenbar, um deren Ausdruck es sich hier handelt. Die geistige Arbeit verkörpert sich sichtbar und greifbar als literarische Arbeit, d. h. in der Beschäftigung des Lesens und Schreibens, und an diese anknüpfend ist sie auch hier dargestellt. Fast alle Sibyllen und Propheten sehen wir theils mit Büchern, theils mit Streifen Papier beschäftigt; erstere, denke ich mir, brauchen sie, um darin zu lesen, letztere, um darauf zu schreiben. Aber trotzdem sehen wir sie meist nicht eigentlich im Begriffe ruhig anhaltend zu lesen oder zu schreiben; sondern sie sind dargestellt, wie sie in dieser Arbeit pausiren oder sich unterbrechen, und solche Momente sind es ja recht eigentlich, in denen die eigene geistige Arbeit einsetzt, das Nachdenken über das, was man bisher gelesen hat, oder was man weiter schreiben will. Das Lesen repräsentirt als Quelle, aus welcher geschöpft wird, die receptive, das Schreiben als Product, die productive geistige Arbeit; aber die geistige Pointe der Auffassung gegebener und die Erfassung neuer eigener Gedanken folgt ihm doch eigentlich erst nach, oder geht vorher. Das Schreiben namentlich ist schliesslich eine ziemlich mechanische Verrichtung, die das niederzulegende Geistesproduct schon als fertig voraussetzt.

Nur zwei Propheten haben nichts mit Büchern und Papier zu schaffen, Jonas am schmalen Ende der Kapelle, gerade über dem Altare, und Jeremias zunächst daneben am Anfange des Südseite. Jonas ist dargestellt, halb sitzend, halb liegend, in starker Verkürzung, die sehr bewundert wird, wie ihn der Wallfisch, dessen Kopf im Hintergrunde noch zu sehen ist, eben halbnackt wieder an die Luft gesetzt hat. Erstaunt gen Himmel blickend, scheint er sich mit den Händen etwas, wie man sagt, „an den Fingern abzuzählen". Wir können uns vorstellen, dass er sich Alles vorrechnet, was er eben plötzlich in Gottes schöner Welt von Neuem leibhaftig vor sich sieht, und daran zum frohen Bewusstsein seiner Wiederkehr an das Tageslicht aufrichtet. Jeremias dagegen (Seite 146) hat den grauen, bärtigen Kopf mit tief gesenktem Blick vorwärts auf die Hand und mit dem Ellbogen auf das vorgesetzte Kinn gestützt. Man erblickt darin den Ausdruck

der tiefsten Versenkung in Gedanken und bewundert ihn deshalb vor Allen. Man kann aber in dem Bilde, wie er so da sitzt, auch noch etwas Anderes sehen. Nämlich, wenn man sich vorstellt, dass er wirklich, wie er gemalt ist, hoch da oben an der Decke der Kapelle sitzt,

Der Prophet Jeremias.

so würde er von da über die aufgestützte Hand und das vorgestreckte Kinn und über das Gewand zwischen seinen Knieen hinweg, das er sich mit der linken Hand auf den Schoss heraufgenommen hat, so dass die Waden und Füsse mit Strümpfen und Schlappschuhen frei darunter zu sehen sind, in die Kapelle hinabsehen, wie auch das Kind,

das neben ihm auf der Bank steht, neben ihm vorbei, ebenso hinab zu blicken scheint. Da könnte er denn vor dem Altare dem Cultus der Kirche zusehen und in ihm die Erfüllung des Heiles nachträglich erblicken, das zu erleben ihm nicht vergönnt war.

Ihm folgt in der Reihe an der Südseite der Kapelle die persische Sibylle (Seite 132), eine steinalte grosse, hagere Frau, welche mit stark gekrümmtem Rücken steif und ruhig dasitzt und andächtig in einem kleinen Buche liest, welches sie sich mit beiden Händen dicht vor die Augen hält, das ruhigste Bild der Vertiefung und stillen Sammlung in stetigem Lesen. Desto dramatisch bewegter ist das nächste Bild, der Prophet Ezechiel (Seite 141). Während er die linke Hand mit einem Streifen Papier, auf dem erst wenige Worte geschrieben sind, seitwärts vom Schosse hinabhängen lässt, hat er sich mit dem Oberkörper stark nach rechts hin gewendet und scheint in dieser Richtung lebhaft zu peroriren und mit der Hand zu gesticuliren. Aber es ist Niemand da, zu dem er spricht. Auch der kleine Knabe, der neben ihm auf der Bank steht, und seinerseits ihm mit erhobenen Händen etwas bedeuten will, ist es nicht; denn er sieht ihn nicht an. Also kann ich mir nicht anders denken, als dass dies einer der Leute sein soll, wie es ja solche giebt, die, auch wenn sie allein sind, laut sprechen und agiren und zwar nicht nur eigentliche Monologen halten, sondern in Gedanken Jemand vor sich haben, dem sie eifrig bemüht sind, seinen Standpunkt klar zu machen, wie Luther, als er dem Teufel das Tintenfass an den Kopf warf.

Das nächste Bild macht einen feierlichen Eindruck. Die erythräsche Sibylle (Seite 140), eine jugendliche Gestalt in steifer wohlgeordneter Kleidung, nur mit ganz blossen Armen, hat neben sich ein Lesepult und ein Buch darauf aufgeschlagen und langt mit ausgestrecktem Arme aus, um ein Blatt darin umzuschlagen, während ein Knabe die darüber hängende Lampe anzündet. Aber sie sieht gar nicht sehr aufmerksam in das Buch, als wie um zu lesen. Es macht mehr den Eindruck, als wenn sie es so recht ausdrücklich und so, dass es Jeder sehen kann, da so hinstellt und aufklappt, um durch Verlesen einer bekannten Stelle oder Formel eine heilige Handlung oder Weihe zu vollziehen, etwa wie beim Lesen der Messe. Dagegen der Prophet Joel im folgenden und letzten Bilde auf derselben Seite hält einen langen Zettel quer vor sich hin um, was darauf geschrieben

ist, was er vielleicht eben darauf geschrieben hat, schnell noch einmal zu überlesen. Einer der beiden Knaben, die hinter ihm stehen, sieht ihm über die Schulter und liest mit. Der alte Prophet Zacharias aber an der Schmalseite über der Thür hält ein starkes brochirtes Heft vor sich in den Händen. Er liest aber nicht darin, sondern er blättert nur, indem er die Ränder der Blätter unter dem Daumen hindurchlaufen lässt.

Die Reihe auf der Nordseite der Kapelle beginnt zunächst dem Altar mit der lybischen Sibylle, einer schönen, schlanken, jugend-

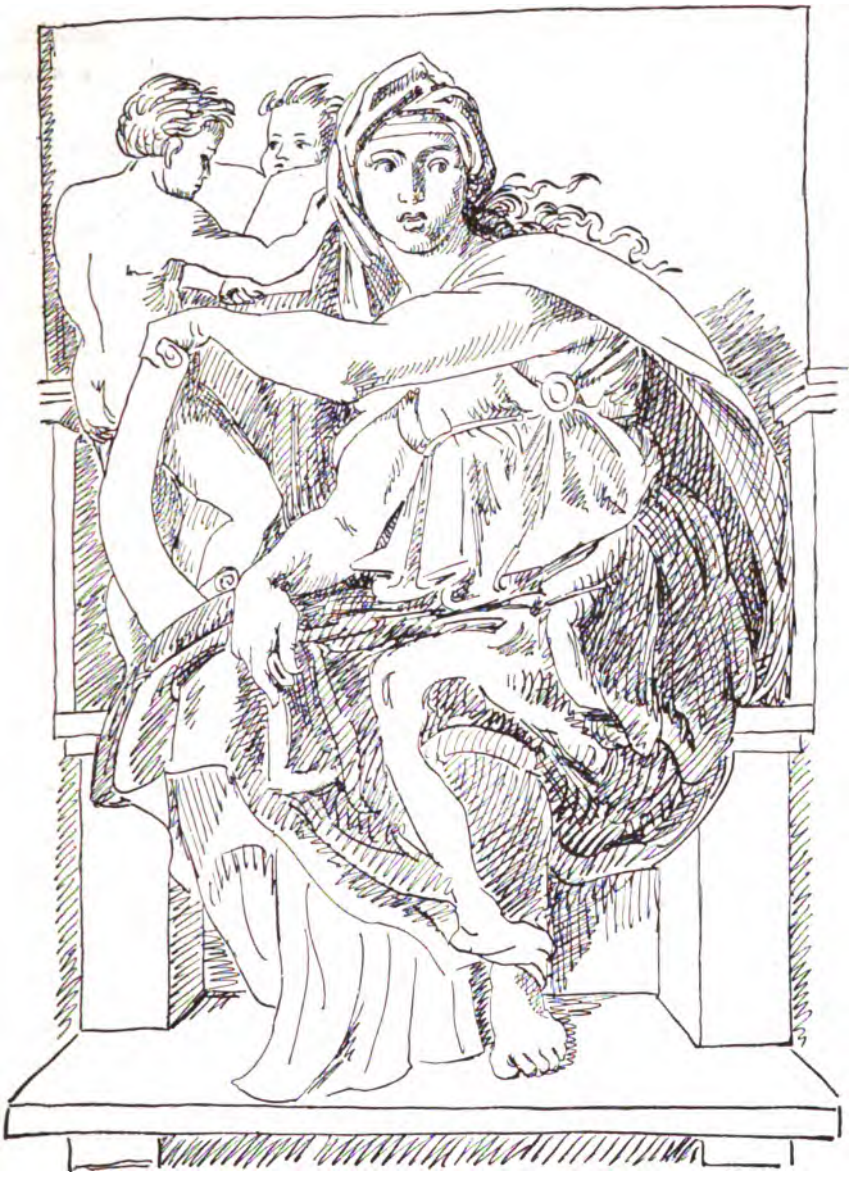
Der Prophet Zacharias.

lichen Gestalt, mit reichen Gewändern gekleidet, aber in etwas gelockertem Zustande und dadurch etwas stark decolletirt. Sie hebt ein grosses aufgeschlagenes Buch rückwärts an der Wand in die Höhe, während sie ein Knie mit dem auf einer Fussbank stehenden Fusse in die Höhe stemmt, wie um das Buch auf dem Schoosse vor sich aufzuschlagen. Entweder also will sie es, um dies zu thun, von der Wand herabnehmen; oder aber sie hat es auf dem Schoosse vor sich gehabt und legt es nun weg. Mit dem Kopfe biegt sie sich vor und sieht auf das Knie hinab, also entweder eben dahin, wohin sie das Buch legen will; oder aber, wenn sie es eben von da weggenommen

hat, so fällt ihr Blick dann über das Knie in die Kapelle hinab vor den Altar, wie der ihres Gegenüber, des alten Propheten Jeremias. Ihr folgt der Prophet Daniel, ein junger Mann, der zugleich mit Lesen und Schreiben beschäftigt ist. Denn er hat ein grosses Buch vor sich auf dem Schoosse aufgeschlagen, und ein kleiner Knabe, der zwischen seinen Knieen vor ihm steht, muss es ihm mit dem Rücken stützen helfen. Er selbst aber hat sich mit dem Oberkörper stark gegen ein kleines Schreibpult zu seiner Rechten hin gebogen und schreibt auf ein an dem Pult befestigtes Blatt. Offenbar notirt er sich hier nur etwas von dem, was er eben liest, mit einem Worte: er excerpirt. Die cumäische Sibylle dagegen, die nächste in der Reihe, ein gewaltiges altes Mannweib, hat ein Buch, neben sich auf die Bank gestützt, aufgeklappt und blickt steif und unbeweglich hinein, mit geöffnetem Munde, als spräche sie die Worte aus, die sie liest; aber es sieht auch nicht aus, als wenn sie zusammenhängend läse. Sie hat das Buch zu wenig breit vor sich aufgeschlagen und stiert zu sehr nur von Weitem hinein, etwa als wollte sie nur eine Zauberformel darin aufsuchen und geheimnissvoll wie beschwörend vor sich hin aussprechen.

Den Schluss der Reihe bilden wieder zwei jugendliche Gestalten, der Prophet Jesaias (Seite 133) und die delphische Sibylle (Seite 151), welche beide besonders deutlich die Unterbrechung eines ruhigen Studiums durch eine plötzliche neue Anregung darstellen. Der Prophet hat ein Buch, in dem er gelesen, zugeklappt und seitwärts unter den Arm geschoben, hält aber doch noch den kleinen Finger da, wo er gelesen, darin. Die andere Hand ist lebhaft frei in die Luft erhoben und der Kopf stark nach der andern Seite herum gedreht, also wie einem plötzlichen neuen Impulse folgend. Aber es ist kein äusserer Eindruck, nach dem er sich umsieht; denn die Augen sind fast geschlossen, die Stirn stark in Falten gezogen. Also es ist ein anstrengender Gedanke, was ihn so plötzlich in seiner Lectüre unterbricht. Der kleine Knabe hinter ihm, der lebhaft auf ihn einredet und seitwärts hinter sich hin deutet, kann wie eine Personification dieses Gedankens erscheinen. Die delphische Sibylle aber, „von allen Gestalten des Meisters diejenige," sagt Burkhardt, „welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Vereine offenbart," ist augen-

scheinlich von einem lebhaften äussern Eindrucke ergriffen. Sie sitzt, wie die meisten andern, schräg entlang der Kante der Bank, das rechte Knie hinaufgezogen, den Rücken nach links in die Ecke des Sitzes gedreht und die rechte Hand, in der ein Endchen eines Papierstreifens steckt, ruht auf dem erhobenen rechten Knie, wie wenn sie da etwas auf dem Schoosse vor sich hin gehalten hätte. Der Kopf aber ist mit weit geöffnetem Mund und Augen stark nach links gedreht und ins Weite gerichtet; der linke Arm dagegen ist quer vor der Brust hin ausgereckt und hält den flatternden Zipfel des Papierstreifens weit nach rechts hinüber. Also, denkt man sich leicht dazu, hat sie dies Papier zwischen beiden Händen vor sich auf dem Schooss gehalten, während einer der Knaben hinter ihr auf der Bank ein Buch vor sich aufgeschlagen hat und darin auch noch ruhig zu lesen fortfährt; die Sibylle aber sieht sich plötzlich erstaunt nach links hin um und hält das Papier, wie um es sich möglichst aus dem Wege zu bringen, nach rechts bei Seite. Die ganze Person macht so einen wunderbar geisterhaft überraschten Eindruck, und doch ist eigentlich die ganze Position einfach natürlich aus dem Leben. Neulich sass mir eine junge Engländerin fast drei Stunden im Eisenbahncoupee fast genau so gegenüber. Sie hatte sich ebenso schräg in die eine Ecke gelehnt, das Knie in die Höhe gezogen und hielt ein Buch mit beiden Händen vor sich auf dem Schooss, um zu lesen. So oft sie sich aber unterbrach, um nach der Seite zum Fenster hinaus zu sehen, so war die Sibylle fertig bis auf den Arm, der wieder quer nach der entgegengesetzten Seite hinüber auslangt; denn beide Hände blieben im Schoosse liegen. Das Wunderbare ist nun hier aber, dass wir das nicht sehen, wonach die Sibylle blickt, wie beim Propheten Ezechiel den nicht, mit dem er so eifrig redet. Etwas wie eine Erscheinung muss es wohl sein, also zugleich ein Innerliches und doch wie von aussen an sie Herantretendes. Vielleicht können wir es uns wie sinnlich verkörpert denken in Gestalt des leisen Windstosses oder Luftwirbels, der sich da oben am Gewölbe zu fangen scheint; denn der Mantel, die Locke und der Papierstreifen flattern nach beiden Seiten von der Sibylle hinweg, und so hat man den Eindruck, dass ihr der Wind gerade ins Gesicht weht, dass sie ihn mit offenen Augen gleichsam einathmet, wie man wohl thut, wenn man auf hohem Berge oder auf der Spitze eines Schiffes steht. Also ein Hauch von Ekstase



Die delphische Sibylle.

spricht sich in diesem Bilde, wie sonst in keinem der übrigen aus, und doch auch hier nicht etwa eine volle, fröhliche Begeisterung, eher wie banges Staunen und Harren auf das, was da kommen will. Die ganze Gestalt athmet eine ideale Ruhe bis auf den so gewaltsam

querüber gereckten Arm. Sie könnte sonst fast von Raphael sein; aber in diesem Arme ist wieder die ganze eckige Art der combinirten Bewegungsaction von Michelangelo hart und charakteristisch ausgesprochen.

Fassen wir den Eindruck von allen diesen grossen, gewaltigen Propheten und Sibyllen zusammen, so kann ich nicht sagen, dass sich mir überhaupt nach Charakter und Stimmung ein sehr einheitliches Bild aus ihnen allen ergiebt, sondern vielmehr die Verkörperung eines möglichst individuell verschiedenen Geisteslebens, meist in Anschlüssen an wissenschaftliche Arbeit, aber in allen Abstufungen der Anspannung oder Zerstreutheit, der Concentration oder des Abspringens, des stillen Brütens oder der gesteigerten Bewegung, aber eigentlich doch nirgends der vollen, ganzen Befriedigung in einem grossen Zuge voller Begeisterung. Und so repräsentiren sie alle die gesteigerte geistige Entwickelung, für welche die Kraft und Action der körperlichen Organe nur noch ein gehorsames Werkzeug ist, nicht mehr, wie im jugendlichen Naturzustande ein Element, in dem die Seele frisch und fröhlich sich auslebt. Und so bilden sie den letzten Abschluss der Reihe von typischen Zuständen, in welchen uns der Mensch, wie auf verschiedenen Stufen einer fortschreitenden Entwickelung durch die ganze Reihe von Bildern an diesen Gewölbezwickeln der Decke über der Kapelle dargestellt ist, von dem rekelhaft unnatürlichen Sichgehenlassen der Rüpel durch das kindische Treiben der Karyatiden, den freien Anstand der grösseren Kinder und die tüchtige Dienstbarkeit der Sklaven, über welche sich am Ende das reine Geistesleben, als letzter Zweck des Lebens überhaupt nach moderner Culturansicht, erhebt. Und wenn nun alles dies hier so realistisch, wie leibhaft gegenwärtig, oben rings über den Wänden und um die Decke dargestellt ist, um da gewissermassen eine ideale Gegenwärtigkeit der Menschheit, von der niedersten bis zur höchsten Stufe, bei den heiligen Handlungen, denen die Kapelle dient, zu repräsentiren, so können wir sagen, verkörpern alle diese Naturmenschen und Geistesheroen den sehr ungleichen, activen oder passiven, persönlichen Antheil, mit dem sie alle bestimmt sind in dem Heilsleben der Kirche mit aufzugehen, die Einen, indem sie in dunkelem Drange, ohne viel Bewusstsein und Gedankeninhalt nur dieselbe Luft mit dem Heiligsten, das da als gegenwärtig verehrt wird, athmen, die Andern, indem sie

sich erlauben dürfen, hier an heiliger Stätte, aber als würdigste Gäste, neben der Ein- und Unterordnung in und unter die allgemeine Andacht, auch noch ihren eigenen Gedanken über die höchsten Fragen des Lebens mit forschender Prüfung nachzuhängen.

Und wenn nun so an den Zwickeln des Gewölbes die stufenartige Geistesentwickelung des Menschen in einer Fülle einzelner Gestalten, fast wie Einzelstatuen gedacht und nebeneinander hingestellt, zur Darstellung kommt, und wenn Michelangelo hier seinen eigenen plastischen Stil am vollkommensten entwickelt, so wird diese Darstellung der Menschheit in den Bildern, welche die Fensternischen erfüllen, in der Art erweitert, dass sich mehrere Personen zu einheitlichen Gruppen zusammenfassen, und dieser Zusammenhang ist der der Familie. Familienbilder sind alle diese Gruppen, sowohl die einheitlichen in den Gewölbekappen über den Fensternischen, sogenannten Stichkappen des Gewölbes, als auch die in dem halbrunden Streifen der Wände oberhalb der Fensteröffnung, den sogenannten Lünetten, welche freilich immer in zwei Hälften mit Mann und Frau nebst mehr oder weniger Kindern getheilt sind, sich aber doch in Gedanken wie im Raume immer ungezwungen zur Einheit der Familie zusammenfassen. Sie werden alle zusammen als „Vorfahren der Maria" bezeichnet, und dies wird dadurch angezeigt, dass auf Tafeln mitten über den Fenstern, welche jede Lünette in zwei Hälften theilen, der Stammbaum der Maria angeschrieben ist. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob nun jedes Bild ein Glied des Stammbaums darstellen solle; sondern es ist diese Bedeutung der Bilder nur in der Art durchgeführt, dass es eine Reihe von Bildern des Familienlebens, als Bild der Abstammung des Heilandes, wie jedes Menschen, aus einer langen Reihe von Generationen darstellen kann, die sich ohne viel Eigenthümlichkeit in der breiten Masse des Volkslebens verlieren. Und so repräsentiren diese Bilder in den Nischen die Menschheit in ihrem Zusammenleben, wie die Einzelfiguren an den Gewölbezwickeln in der Entwickelung der Individuen.

Die Gruppen in den beiden Theilen der Nischen aber, die oberen in den Stichkappen des Gewölbes und die unteren in den Lünetten der Wand, dicht über den Fenstern, stellen zweierlei Zustände des Familienlebens dar. Unser alter Freund Leibnitz, der sich ja Jahre lang mit diesen Bildern beschäftigt hat, drückte dies einmal einfach

so aus: die Familien in den Stichkappen des Gewölbes sind auf der Reise, die in den Lünetten zu Hause. Die Fläche der Stichkappen ist ein Dreieck mit breiter unterer Basis. In diesem ist immer eine Familie, in der Regel die Frau in der Mitte, Mann und Kinder um sie her, zu einer fast geschlossenen Gruppe an der Erde zusammengekauert. Wenn man diese Bilder einzeln in Gallerien anträfe, würde man sie vielleicht auf das beliebte Thema „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten" taufen; denn in allen scheint die ganze Familie wie zur Ruhe im Freien auf dem Boden gelagert. In den Lünetten aber ist der Raum über jedem Fenster in zwei Hälften getheilt, in welchen Mann und Frau wie in zwei Räumen einer Wohnung auf Bänken sitzen, die mit dem Rücken an den obern Rand der Wölbung des Fensters angelehnt sind; und hier sind sie mehr oder weniger häuslich beschäftigt, meist mit der Erziehung der Kinder, besonders die Mutter, was ja auch das Hauptgeschäft ist, wodurch sie sich als Vorfahren des Stammes legitimiren, aus dem das Heil der Welt geboren werden soll. Wenn man aber daneben einen gemeinsamen Grundzug von Trauer und Schmerz, von Hoffen und Harren auf Erlösung in allen diesen Bildern erkennen will, so muss ich gestehen, derselbe scheint mir ziemlich willkürlich hinzugedacht zu sein; aus dem Eindrucke der Bilder tritt er mir nicht entgegen.

Betrachten wir also nun 1) die einfachen Gruppen der Stichkappen etwas näher, so finden wir sie alle dreieckig oder, wie man gewöhnlich sagt, pyramidal in dem gegebenen Raume eingefügt und aufgebaut und meist um die Frau, also die Mutter, als die Hauptperson des innern Familienlebens gruppirt, immer die ganze Familie möglichst bequem und dicht bei einander am Boden gelagert und zusammengehockt. Sie lassen auch vielfach die Köpfe hängen, und darin will man wohl den Ausdruck der Trauer erblicken. Es scheint mir aber meist mehr Müdigkeit auszudrücken. In einer Gruppe, bei der es Springer besonders als Zeichen von Schmerz und Gram hervorhebt, hat es einen noch äusserlicheren Grund. Die Mutter hat ein Stück Zeug vor sich auf dem Schoosse ausgebreitet und schneidet mit einer Scheere hinein. Das Kind darf mit anfassen; der Vater sieht zu. Also müssen sie natürlich alle drei vor sich niederblicken. Die Mehrzahl dieser Bilder aber zeigt die ganze Familie im Begriffe einzuschlafen, oder wirklich schlafend, die Köpfe nicht nur geneigt,

auch die Augen geschlossen; bei einigen freilich auch weit offen, aber nicht mit einem erregten Gesichtsausdrucke dazu, sondern stier und apathisch vor sich hinblickend, wie wenn man vor Uebermüdung den Schlaf noch nicht finden kann. Dabei sind sie, wie man thut, wenn man halb liegend, halb sitzend einnickt, in sich zusammengesunken, oder an einander gelehnt, z. B. eine Mutter das Kinn vorwärts auf die Hand und die Hand auf das Knie gestützt, das Kind aber rückwärts ihr in den Schooss gelehnt. Ein anderes ist ihr mit dem Kopf im Schooss eingeschlafen, während sie noch wach und aufrecht vor sich hin starrt. Eine andere ist selbst mit dem Kopfe auf das Knie gesunken

Stichkappe zwischen dem Propheten Joel und der erythräischen Sibylle.

und so eingeschlafen. Wieder eine schläft aufrecht sitzend, mit dem Kinde Kopf an Kopf gelehnt. Aber es kommen auch noch Scenen vor dem Einschlafen oder im Erwachen vor. Eine Mutter giebt noch dem Kinde die Brust; der Vater aber hält aufmerkend daneben die Wache. Ein Kind dagegen zupft den Vater am Bart, wie um ihn zu wecken; die Mutter aber hält den Arm so, als hätte das Kind noch eben darin gelegen und geschlafen. Also lauter Bilder der Ermüdung oder des vollen Ausruhens und zwar unter erschwerenden Umständen, bei Lagerung auf dem Boden im Freien, Bilder die dem Künstler Gelegenheit geben, die Glieder des Körpers in fast völliger Er-

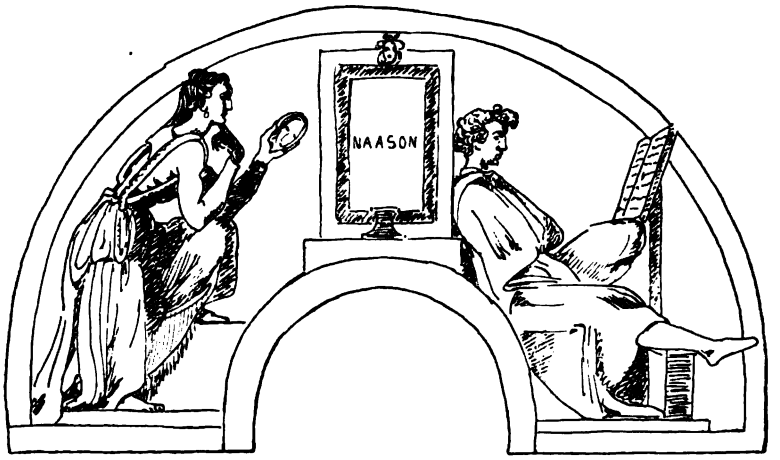
schlaffung, beinahe wie im Tode darzustellen, Bilder von stiller Gemüthlichkeit, ohne alle lebhafte Erregung. Ganz treffend sagt Burckhardt, es finde sich unter ihnen „mehr als ein Motiv des höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit, oder sonst einen activen Affect erreicht."

Kommen wir nun 2) zu den Bildern in den Lünetten, zunächst über den Fenstern, welche auch Familienbilder darstellen, aber immer in zwei Hälften getheilt, so ist hier wieder mehr Leben als in denen der Stichkappen, aber ich möchte sagen: doch auch Stillleben. Die Gruppen in den Stichkappen, die fast horizontal vor den Fenstern überhängen, sind einfach, wie beliebige andere Bilder, dahin gemalt, wo Platz für sie ist, aber nicht so, als wenn man sich denken könnte, oder sollte, dass die Personen, die man da sieht, wirklich da oben an der Decke sässen. Die Lünetten aber sind Stücke der gerade aufrechten Wand oberhalb der Fenster, und hier kann man sich also gut wieder, ja noch leichter als bei den Gewölbezwickeln vorstellen, es sei da wirklich ein Ort, wo Jemand so sitzen könnte. Und so ist es denn auch behandelt, der halbrunde Raum über dem Fensterbogen durch die Tafel über der Mitte desselben in zwei Hälften getheilt und in jeder derselben eine Bank an den Fensterbogen gelehnt. Dies giebt einen ganz bequemen Sitzplatz für eine Person, etwa wie in einem Coupee eines Wagens, und allenfalls auch noch für ein oder ein Paar Kinder, und ebenso ungezwungen ergiebt sich daraus die Stellung der Personen, die da sitzen, so dass sie im Ganzen reliefartig, wie an den Zwickeln, im Profil dasitzend zu sehen sind. Freilich müssen sich dabei die in den beiden Hälften der Lünetten den Rücken zukehren und thun es auch vielfach; aber indem sie sich doch auch hier und da nach einander umdrehen, ist eben damit um so deutlicher auf einen Zusammenhang oder Zusammengehörigkeit als Glieder einer Familie hingedeutet; oder, auch wo dies nicht der Fall ist, kann man sie sich ungezwungen dazudenken. Mann und Frau bekümmern sich ja auch im Leben nicht immerfort um einander, wenn jedes an seiner Stelle genug sein Theil zu thun hat. Die Bilder in den Lünetten kommen übrigens durch ihre Grösse und den Reichthum der Erfindung den Hauptfiguren an den Zwickeln des Gewölbes, den Sklaven, ja selbst den Propheten und Sibyllen sehr nahe und bilden also noch einen bedeutenden Theil des ganzen Werkes; aber

in der Ausführung sind sie freilich viel nachlässiger behandelt. Es wäre auch Schade gewesen, mehr Mühe daran zu wenden, da man sie dicht über dem blendenden Lichte der Fenster ganz besonders schlecht sieht. Im Vergleiche mit den plastisch gewaltigen Gestalten oberhalb am Gewölbe erscheinen sie wie ein Nebenproduct in demselben Stil, wie eine Verwerthung von Skizzen aus dem Leben neben dem durchdachten und ausstudierten Werke; aber sie zeigen doch nicht minder die eigenartige Kraft und geniale Conception des Meisters.

Ein eingehendes Studium dieser Genrebilder aus dem Familienleben in allen seinen Abstufungen wäre sehr lohnend; statt dessen mag uns eine kurze Aufzählung von Einigem, was in ihnen dargestellt ist, einen Begriff geben. Da haben wir zuerst an einem Ende beider Langseiten der Kapelle, einander gegenüber, zwei junge, noch kinderlose Paare. Die Frauen sind mit ihrem Putz beschäftigt; die eine kämmt sich, die andere besieht sich im Spiegel (Seite 158). Der eine Mann legt ganz eigentlich die Hände in den Schooss, der andere streckt sich lang auf einem Rekelstuhl aus und thut so, als ob er in einem Buche, das vor ihm auf einem Pulte aufgeschlagen ist, lese (Seite 158). Alle übrigen Paare von Männern und Frauen haben als Eltern oder Grosseltern mehr oder weniger Kinder um sich her. Einer jungen Frau sieht man auch an, dass sie bald noch eins kriegen soll. Sie haben auch sonst allerlei zu thun, oder ruhen ermüdet davon aus. Eine alte Frau wickelt Garn. Ein junger Mann schreibt auf ein Blatt Papier, das er vor sich auf das Knie gelegt hat (Seite 159); aber es wird ihm ziemlich sauer. Ein grosser Schriftsteller ist er nicht. Ein Alter will sich mühsam, einen grossen Stock in der Hand, von seinem Sitze erheben. Er scheint noch ausgehen zu wollen. Ein anderer lässt müde den Kopf hängen, die Hände auf dem Schoosse gekreuzt (links unten vom Propheten Jesaias, Seite 133). Wieder ein anderer ist mit dem Kopfe vorwärts bis auf das Knie hinabgesunken und so fest eingeschlafen (links unten von der persischen Sibylle, Seite 132). Die Meisten aber und besonders die Frauen sind mit der Pflege und Erziehung der Kinder beschäftigt. Eine hat ihr Wickelkind auf dem Schoosse eingeschläfert und ist selbst darüber eingenickt (rechts unten von der persischen Sibylle, Seite 132). Eine andere schaukelt es noch; aber das grössere, das ihr zu Füssen in einem Korbe liegt, ist schon eingeschlafen. Eine dritte hat, im

wahren Sinne des Wortes, ihre „liebe Last“ mit Dreien zugleich (Seite 159). Das eine steigt ihr am Rücken hinauf, kriegt sie von hinten am Kopfe und küsst sie; das zweite lehnt ihr seitwärts am Schoosse; das dritte aber zwischen den Knieen hängt ihr mit Hand und Mund, wie ein Blutegel, der sich angesaugt hat, an der vollen Brust, die aus den Kleidern hervorquillt. Andere theilen sich mit den Männern in die Versorgung der schon grösseren Kinder. Eine Mutter spricht mit zweien; der Vater lässt sich von dem dritten etwas zeigen. Zwei andere haben je eines der Kinder auf dem Schooss; aber beide strecken sich über die Scheidewand beider Hälften der Lünette hin-

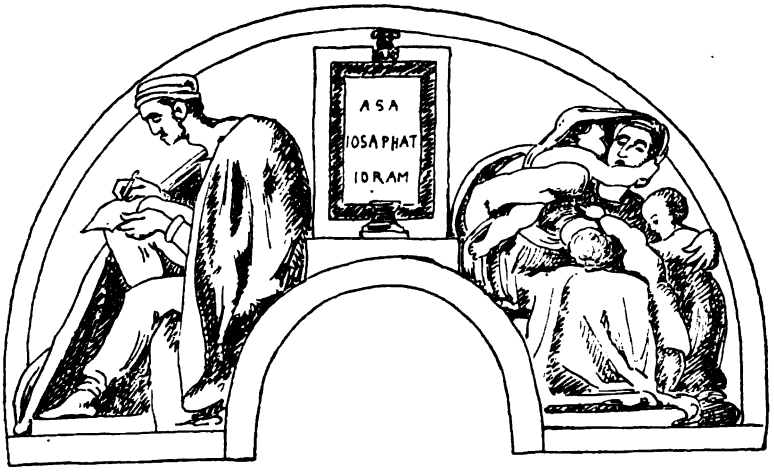


Lünette mit dem Spiegel.

weg die Hände entgegen um sich einander zu begrüssen (das eine derselben rechts unten vom Propheten Jesaias, Seite 133). Eine Frau füttert das eine Kind, und der Mann scheint ihnen von drüben zugesehen zu haben; denn er lehnt sich nach ihnen hinüber. Eben aber wendet er sich ab; denn von der andern Seite tritt eben das andere Kind, wie von draussen kommend, heran. Eine andere giebt sich Mühe, einem unartigen Kinde ernstlich zu bedeuten, was es thun soll. Der Vater wendet den Rücken; aber er horcht doch hinüber, wie die Sache auslaufen wird, um, wenn es nöthig sein sollte, mit seiner Autorität einzugreifen. Endlich kommen an der Schmalseite der Kapelle über dem Eingange auch noch Familien mit mehreren Generationen vor, zwei junge Leute und ein alter Grossvater, der eins der

Kinder auf dem Knie tanzen lässt, und zwei Alte mit einer jungen Frau, die noch scheint ausgehen und die Sorge für die Kinder den Grosseltern überlassen zu wollen.

Alles dies ist mit denselben Mitteln der Darstellung zum Ausdrucke gebracht, welche als eigenartiger Stil Michelangelo's die Gestalten der Gewölbezwickel beherrschen, mit denselben in sich eingeknickten Haltungen der auf ihren Sitzen ruhenden ganzen Gestalten, mit denselben vereinzelten Bewegungen einzelner Glieder, gemäss der augenblicklichen Beschäftigung, mit derselben dramatisch anschaulichen Zeitfolge verschiedener Momente, aus denen die augenblicklichen



Lünette mit dem Schreiber.

Situationen hervorgegangen sind. Diese Situationen gehören aber alle dem alltäglichen Leben an. Sie zeigen Männer und Frauen, wie sie die Last des täglichen Lebens, insbesondere der Kindererziehung gemeinsam tragen und mitunter recht schwer daran tragen, aber durchaus keine stärkere Erregung durch Schmerz und Trauer oder Kummer und Sorge. Freilich auch ebenso wenig eine besonders gehobene Stimmung, welche uns über die Alltäglichkeit des Lebens emporträgt, stille Seligkeit der Mutterfreude wie Raphaels Madonnen, oder innige Zärtlichkeit von Mann und Frau. Und so bestätigt sich auch hier, was Burckhardt von Michelangelo sagt, um bei allem Reichthum seiner Kunst doch auch die Schranke zu bezeichnen, die er nicht überschreitet: „alle die schönsten Regungen der Seele hat er bei

Seite gelassen; von all dem, was uns das Leben theuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor".

Fassen wir zum Schluss Alles zusammen, was in diesen Bildern an uns vorübergegangen ist, und fragen wir, wie es als Ganzes wirken muss und wie es in den grösseren Zusammenhang passt, in den es eingefügt und in dem es zum Ganzen zu wirken bestimmt ist. Die vielen einzelnen Menschen an den Zwickeln des Gewölbes stellen, wie wir gesehen haben, den Menschen auf den verschiedensten Stufen geistiger Cultur, also auch mit den verschiedensten Befähigungen zur Theilnahme am kirchlichen und überhaupt am religiösen Leben dar, vom gedankenlosesten Dabeisein, bis zur selbständigsten Erfassung des tiefen Sinnes, und dies entspricht ganz der Art, wie in der katholischen Kirche Jeder an seiner Stelle und nach seiner Fähigkeit an denselben Mysterien des Cultus Theil nehmen kann und soll. Die Gruppenbilder des Familienlebens in den Fensternischen stellen die Menschheit oder die Gemeine mehr in ihrem beständigen, natürlichen Zusammenleben dar. In diesem ihrem gewöhnlichen Verbande und alltäglichen Leben können wir sie uns zwar nicht direct wie in der Kirche und beim Cultus zugegen denken; aber sie bilden doch den breiten Hintergrund des Volkes, oder des gesammten Menschenlebens. Und so repräsentirt das Ganze die Menschheit überhaupt, wie sie mit ihren mancherlei Gaben und in ihrem ganzen Verbande zu dem Heil, das von oben kommt, bereit und berufen ist, aus sich allein aber nicht zur vollen Befriedigung gelangen kann. Der Mensch und die Menschheit sind nach kirchlicher Lehre das Object der Heilsanstalten, das Subject der Bedürftigkeit nach dem Heil von oben, das die Kirche von Gott berufen ist, ihnen zu vermitteln, und als solche stellen sie sich also ganz passend da dar, wo die Kirche sich selbst als Organ dieses Heils der Welt darstellt.

Die katholische Kirche feiert hier die Grösse ihres Berufes, des Segens, der von ihr auf die Welt ausgehen soll. Sie thut es in lebendiger Cultushandlung durch ihren höchsten Clerus, und dies ist die Bestimmung der Sixtinischen Kapelle. Der Schmuck ihrer Wände aber soll dazu dienen, diesen Eindruck zu verstärken. Demgemäss stellen die Bilder an Decken und Wänden die grossen Thaten Gottes zum Heile der Menschen dar, hoch oben an der Decke von Michelangelo die Schöpfungsgeschichte und einige Hauptgeschichten von

wunderbaren Errettungen des auserlesenen Volkes Gottes, an den Wänden aber von ältern Malern die Thaten des Erlösers und seines Vorläufers Moses im alten und neuen Bund, endlich auch seiner Nachfolger, der Apostel, wenn wir Raphael's Tapeten mit hinzurechnen, die ja bestimmt waren, hier bei den hohen Festen auch mit aufgehängt zu werden. Dazu kommt nun aber oben ringsum an der Grenze von Wänden und Decke eben diese grandiose Darstellung der Menschheit durch Michelangelo, der Menschheit als solcher, der zu Liebe doch das Alles geschehen sein und immer noch geschehen soll. In diesem Sinn und Zusammenhange hätten sie aber nicht grossartiger und passender dargestellt sein können als eben so, wie es hier geschehen ist, in der ungeheuren Mannigfaltigkeit ihrer ihr von Gott verliehenen Gaben und Fähigkeiten zu allem Guten, die sie trotzdem nicht in den Stand setzen, aus eigener Kraft zum wahren Heile und zu voller Befriedigung zu gelangen. Und die Idee, den Menschen, wie er ist und sein muss, wenn das, was Gott will, sich an ihm erfüllen soll, so unverblümt hier in den Kreis der heiligsten kirchlichen Handlungen und Vorstellungen mit hinein zu nehmen, ist gewiss ganz im Sinne jener frischen, natürlichen Gedankenwelt der Renaissance, die es vermocht hat, dass ihre Religion und Philosophie, Poesie und Kunst eine so frische, fröhliche Verbindung mit einander eingehen konnten, wie sie sich in den realistischen Werken ihrer kirchlichen Kunst offenbart.

Ich kann nicht sagen und bezweifle es fast, ob irgend Jemand dem Künstler das Programm oder Recept dictirt hat, wonach er dies Thema an dieser Stelle und in diesem Sinn hat behandeln sollen. Aber das weiss ich: wenn wir diese Idee in seinem Werke verkörpert sehen, so haben wir sie nicht hineingetragen, sondern aus dem unmittelbaren Eindruck desselben gewonnen. Michelangelo selbst wäre gewiss damit einverstanden, wenn wir uns so an das halten, was er uns zu sehen giebt, und es auf uns wirken lassen, statt von vorn herein irgend einen leitenden Gedanken darin zu suchen, und auch sein hoher Gönner, der alte Haudegen Papst Julius II., der ihm das Werk aufgetragen hat und nicht erwarten konnte, bis es fertig vor ihm stand, würde wohl nichts dagegen gehabt haben. Jedenfalls werden wir so am meisten der Lust und Freude an dem lebensvollen Bilde theilhaftig, die der Künstler ohne Zweifel bei der Arbeit daran gehabt hat.

Zwei Arten von Stil in der Kunst der Mimik.

Vortrag gehalten in Prag und Stuttgart 1876—77*).

Schiller sagt: „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze". Die Werke der Maler werden in Galerien Jahrhunderte hindurch erhalten und bewundert, die der Dichter in zahllosen Exemplaren verbreitet und immer von Neuem gelesen, gesungen und gesagt, und erfüllen von Geschlecht zu Geschlecht immer neue, dankbar empfängliche Gemüther mit Lust und Staunen. „Wenn der Leib in Staub zerfallen, lebt der grosse Name noch." Nicht so beim Schauspieler. Ist sein Gebein zur Ruhe versammelt, so ist auch des Geistes Hauch nicht mehr zu spüren, womit er im Leben, auch wieder nach Schiller's Ausdruck, „den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllt." Einzelne Namen von Heroen dieser Kunst, die ihre Zeit durch ihre Leistungen begeisterten, klingen wohl zu uns herüber, aber als leerer Schall; denn Niemand giebt uns ein Bild mehr von dem, was an ihnen bewundert wurde.

Darum hat auch diese Kunst keine zusammenhängende Geschichte, keine feste Tradition. Einer lernt wohl vom Andern, und gewisse Aeusserlichkeiten und Zuthaten, gewisse Manieren und Regeln des Spiels pflanzen sich fort. Aber alle Augenblicke werden sie von begabten Autodidakten oder „Naturburschen" mit Erfolg durchbrochen, und grosse Epochen oder Richtungen des Geschmacks oder Stils wie in anderen Künsten kennen wir in der Mimik kaum. Und so giebt

---

*) Gedruckt in der Deutschen Rundschau, September 1877.

es denn nun auch kaum eine Theorie dieser Kunst. Man sollte zwar denken, es müsste eine solche geben, wenn man hört, wie täglich Hunderte in jeder Stadt, die ein Theater hat, über die Leistungen der Schauspieler in jedem einzelnen Falle mit einer Sicherheit urtheilen, als wenn sie ein Gesetzbuch über das, was in dieser Kunst recht oder falsch ist, auswendig wüssten, dessen Bestimmungen nur einfach angewendet zu werden brauchten. Aber es ist nur eine unbestimmte Gewöhnung des Geschmacks, der sie dabei folgen. Und selbst die, welche sich berufsmässig mit der Beurtheilung des Schauspiels beschäftigen, die Theaterrecensenten, haben sich nur eine bereitere Fertigkeit dieser Art von Geschmacksurtheil angeeignet, nicht eine besondere Wissenschaft von der Sache. Ihre Schätzung ist deshalb auch meist nur eine relative, ihr Massstab kein absoluter. Ob in einem Theater der eine oder der andere Schauspieler gestern besser gespielt hat, ist täglich in der Zeitung zu lesen, ob aber das ganze Theater etwas taugt, nie.

Einer der grössten Geister deutscher Nation war Theaterrecensent, zwar nur kurze Zeit, aber mit desto grösserem Ernst. Denn eins der berühmtesten Werke Lessings, die „Hamburgische Dramaturgie", ist nur eine Reihe von Theaterkritiken und enthält bekanntlich die tiefsten Studien über die Kunst der dramatischen Dichtung, aber wenig über die der Mimik. Von ihm vor allen hätte man auch für sie die Aufstellung fester Grundsätze erwarten können. War er doch schon längst vorher mit seinem „Laokoon" als Gesetzgeber für die Abgrenzung der Gebiete von Malerei und Poesie, bildender und redender, sichtbarer und hörbarer Kunst aufgetreten. Die Kunst des Schauspielers aber steht zwischen diesen, da sie zugleich sichtbar uud hörbar ist, zugleich malend und redend wirkt. Wer also gefunden hat, was die eine oder andere für sich, wo sie getrennt sind, leisten kann, hätte uns auch sagen sollen, wie sie sich zu einander stellen, wenn sie vereinigt auftreten. Lessing selbst deutet schon im Laokoon diese Consequenz an, indem er sagt, das Drama sei eine Art der Poesie, aber „für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt", und hieraus folgert, dass die Frage sein könne, inwieweit also hier die Gesetze des einen oder anderen von beiden grossen Kunstgebieten uneingeschränkte Geltung haben. Er hat auch in der Dramaturgie Anfangs an diesem Punkte wieder angeknüpft, um von hier aus

Regeln für die Kunst des Schauspielers herzuleiten; aber er hat es bald aufgegeben. Und indem er sich hierüber am Schlusse des ganzen Werkes ausspricht, fügt er einfach hinzu: „wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muss ganz von Neuem wieder erfunden werden.“ Und so steht es im Grossen und Ganzen heute noch.

Ich will mir nun nicht anmassen, diese Lücke unserer Erkenntniss, die Lessing offen gelassen hat, plötzlich auszufüllen. Das würde einen zweiten Lessing fordern, der, nachdem jener die Wirkung der Kunst auf uns durch unser Auge und Ohr jede für sich an ihren Ort gestellt, nun ihrer vereinigten Wirkung auf beiden Wegen Mass und Ziel zu setzen verstände. Ich will mich auf die eine Seite dieser Doppelwirkung beschränken und nur über die sichtbare Hälfte des Spiels, die Mimik im engeren Sinne, oder den Eindruck, den der Schauspieler durch die Bewegungen der Glieder seines Körpers auf uns macht, einige Betrachtungen anstellen.

Um aber mit dieser einseitigen Betrachtung des Gegenstandes doch nicht ganz losgerissen von dem Zusammenhange dazustehen, in den sie gehört, müssen wir uns zuerst in's Gedächtniss rufen, was wir von Lessing in seinem Laokoon über die Grenzen der Malerei und Poesie gelernt haben. Ich muss zweitens kurz zusammenfassen, was von den verschiedenen Arten des Ausdrucks der Bewegung in der Malerei zu sagen ist. Beides vorausgeschickt, werde ich dann zunächst einfach berichten, was für Arten des sichtbaren Spiels der Bewegungen bei verschiedenen Schauspielern mir als solche erschienen sind, in denen sich ein gewisses Gesetz oder eine gewisse Richtung, ein gewisser Stil der Mimik erkennen lässt. Ich werde endlich versuchen zu beurtheilen, was der eine oder der andere Stil leistet, wie er sich mit dem zweiten Theile der Schauspielkunst, der Rede des Dichters durch den Mund des Schauspielers, verträgt und mit ihr zu dem gemeinsamen Zwecke des ganzen Drama, der lebendigen Verkörperung von Charakteren und Schicksalen, zusammenwirkt.

Lessing's Grenzbestimmungen über das, was Malerei und Poesie ihrer Natur nach, d. h. auf Grund der Mittel, mit denen sie wirken, darstellen können oder nicht, sind bekanntlich in Kürze folgende. Die Malerei stellt die Dinge in ruhender Gestalt für das Auge so dar, wie

sie mit allen ihren Theilen ausgebreitet im Raume nebeneinander in einem gewissen Momente sind, waren oder gewesen sein könnten, mit der Bestimmung, dass wir sie so in dieser Lage, in diesem Zustande dauernd anschauen können. Dagegen kann sie keine Veränderung derselben, nichts, was nacheinander in der Zeit geschieht oder erfolgt, zur anschaulichen Darstellung bringen und auch keinen momentanen Zustand, der seiner Natur unmöglich anders als ganz vorübergehend sein kann. Jeder Versuch, uns durch ein Bild die Illusion einer vor dem Auge erfolgenden Bewegung zu geben, muss durch den factischen Stillstand des Bildes Lügen gestraft werden. Die einzige Möglichkeit eines gewissen Hinausgreifens über den einen ruhigen Moment der Darstellung wird indirect dadurch gegeben, dass dieser Moment nach Lessings Ausdruck möglichst „fruchtbar" gewählt ist, d. h. so, dass der Zustand, in dem wir die Dinge erblicken, die Phantasie anregt, sich einen andern als vorhergegangen oder nachfolgend auszumalen.

Die Poesie dagegen bringt durch die beständig fortschreitende Darstellung in Worten für das Ohr gerade die Vorstellung des Wechsels der Dinge, der Folge der Ereignisse leicht hervor. Sie kann aber in jedem Momente nicht mehrere Eindrücke nebeneinander stellen, also nichts zur lebendigen Vergegenwärtigung bringen, was sich aus vielen Theilen, die im Raum nebeneinander existiren, aufbaut, keine Bilder sichtbarer Dinge geben. Der Versuch, dies dadurch zu erreichen, dass man Stück für Stück die Theile nennt, die, wenn wir sie sähen, ein Ganzes ausmachen würden, muss mislingen, weil wir sie in Gedanken nicht zu einem Ganzen zusammensetzen können. Die einzige Möglichkeit, wie der Dichter uns dennoch die Dinge, von denen er berichtet, augenblicklich wie anschaulich in die Phantasie rufen kann, ist ihre Bezeichnung durch irgend einen einzigen Zug der Erscheinung, ausgedrückt durch ein einfaches Beiwort, wie wenn Homer, den Lessing hier als Muster aufstellt, das Schiff nur das schwarze, oder Hera nur einfach die lilienarmige nennt, also durch Hervorkehrung eines „einfachen Merkmales", welches als ein besonders hervorstechendes doch eine momentan so lebendige Vorstellung des Gegenstandes in der Phantasie hervorrufen kann, wie es überhaupt ohne eine Darstellung für das Auge nur möglich ist, oder aber durch Verwandlung des zusammengesetzten Bildes in eine Handlung. Kein moderner Dichter hat dies besser verstanden als Scheffel in den Liedern

seiner „Aventiure". Selbst Goethe war nicht im Stande, das Bild eines Gletschers, eines Wasserfalles, oder eines stillen Abends auf einer ruhigen Wasserfläche so mit wenigen Worten wie gegenwärtig in der Phantasie hervorzurufen.

Wenn wir nun diese Vorzüge und diese Schranken der Wirkung, die Maler und Dichter, jeder mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln, auf uns machen, so streng und überzeugend einander gegenübergestellt sehen, so knüpft sich sogleich die Frage an, was nun aber dann erreicht werden kann, wenn die Kunst der Bretter, die die Welt bedeuten, über die verschiedenen Mittel, mit denen jene einzeln auf uns wirken, zugleich verfügt, wenn der Schauspieler von Kopf zu Fuss, hoch und breit, wie in einem Bilde, vor uns steht und das Wort des Dichters beständig aus seinem Munde fliesst, dazu aber auch sein Körper nicht wie der einer Bildsäule unbeweglich vor uns stehen zu bleiben braucht. Ist da nun Alles auf einmal nicht nur von Seiten der Darstellung möglich, sondern auch für die Empfindung geniessbar, was bei der Malerei oder Poesie allein unvereinbar bleiben musste, oder bleibt vielleicht wenigstens jeder Theil der Darstellung, der für das Auge und der für das Ohr, an die Gesetze gebunden, die für die Malerei und Poesie einzeln gelten, so dass sie, unabhängig neben einander hinlaufend, einander nur in einer Art von Totaleffect ergänzen? Denn dass sie dies thun, müssen wir auf alle Fälle fordern, wenn überhaupt eine einheitliche Kunstwirkung und nicht nur ein Gemisch malerischer und poetischer Eindrücke herauskommen soll. „Passt die Geberde dem Wort, das Wort der Geberde an", ist die grosse Lehre, die Shakespeare durch den Mund Hamlets den Schauspielern geben lässt. Wie aber soll dies geschehen? Wie soll der Stil und die Kunstregel des Einen der des Andern sich anpassen? Soll das Eine oder das Andere den Ton angeben?

Wir brechen diese Fragen hier zunächst ab, um nur dem näher zu kommen, was wir zum Gegenstande unserer Betrachtung gemacht haben, dem sichtbaren Theil des Spiels oder der Mimik. Wenn es für diese allein Vorbilder auf einem jener begrenzten Kunstgebiete geben soll, so können sie nur auf dem der Malerei gesucht werden, und es wird nicht vergeblich sein, sie hier zuerst aufzusuchen, weil die Stellungen der menschlichen Körper in Bildern nicht nur unserem Genusse, sondern auch unserer Zergliederung ruhiger Stand halten

als in ihrem schnellen Wechsel, den uns der lebendige Darsteller vorführt.

Das klassische Vorbild der Darstellung des menschlichen Körpers in der bildenden Kunst, von dem auch Lessing seine Stilgesetze derselben abstrahirt, sind und bleiben die plastischen Werke der Antike. Hier ist es nun in erster Linie die Schönheit der Gestalt, die Harmonie, die sich in dem Bau und der Verbindung der Glieder des menschlichen Leibes darstellt, welche uns als Gegenstand der Bewunderung, der Lust und Freude an ihrer naturgetreuen Erscheinung vor Augen gestellt ist. Zugleich ist aber bei jedem solchen Werke durch die augenblickliche Haltung des Körpers ein Moment des Lebens, eine Handlung oder Stimmung, ein Thun oder Leiden des Menschen zur Anschauung gebracht. Dies wird nun zusammen dadurch erreicht, dass die Stellung der Körper nach einer einheitlichen Absicht so motivirt ist, wie sich dies im natürlichen, normalen Gebrauche der Glieder aufs einfachste und zwangloseste ergiebt. Mit Kraft und Sicherheit, aber ohne unnöthige Anstrengung, sind sie so geordnet, dass man erkennt, wie sie völlig dem Impulse der Handlung folgen, zu der sie eben gebraucht werden. Damit erhält zugleich der Umriss der Gestalten einen gefälligen, harmonisch in sich abgeschlossenen Grundzug, der die Schönheit derselben ebenso zur Geltung, wie den Ausdruck leicht zum Verständniss bringt. An einer Venus, einem Zeus erhebt sich die hohe Gestalt mit schlanker Grazie vom Boden. In einem Fechter oder Laokoon geht ein gewaltiger Zug der Bewegung nach gewissen Hauptlinien durch die ganze Haltung hindurch. Es ist ein frisches, volles, leibliches Leben, eins mit sich und seiner Seele bis zum letzten Hauche, das sich in dieser Einheit der Bewegung aller Glieder offenbart. Es erfüllt aufs vollkommenste die Aufgabe, die Schönheit der Erscheinung des Menschen als erfreuenden Eindruck darzustellen, welche Lessing als die eigentliche und im Grunde alleinige Bestimmung der bildenden Kunst hingestellt haben will. So war es im klassischen Alterthum, und so ist es noch heute, wo mit denselben Mitteln des Ausdruckes der Bewegung gewirkt wird. Die hohe Grazie der Madonnen, die Würde der Heiligen von Raphael äussert sich in ebenso harmonischen Motiven der Körperbewegung, wie die der Antiken. Nur in den Tapeten geht auch er etwas über dies Mass hinaus. Was mit edlem Anstand auf dem Boden dieses Stils

geleistet werden kann, hat Paul Veronese, was mit Kraft- und Bravourstücken, Rubens gezeigt. Wird dann aber mit dieser Art von Gliederbewegung und Linienführung weitergearbeitet da, wo man modernere, geistig-verwickeltere Handlungen und Stimmungen darzustellen gedenkt, so bleibt die leere Form übrig, die Grazie, wo sie nicht hin gehört, wo vielmehr die angestrengteste Unterjochung der leiblichen Organe durch die inneren Erregungen am Platze wäre, mit Einem Worte: die abgegriffene, gedankenlose Manier, wie sie uns in den Bildern von Kaulbach und Genossen entgegentritt, wenn sie Schiller und Goethe, oder gar Shakespeare illustriren.

Dafür nun hat denn doch die moderne bildende Kunst andere Formen gefunden, die freilich weder dem klassischen Ideal, noch dem correcten Stil der rein malerischen Wirkung nach Lessing gemäss sind. Allen voran Michelangelo (s. die beiden vorigen Vorträge). Seine Menschengestalten zeigen nicht den gefälligen Umriss, nicht die Harmonie der Haltung aller Glieder nach einem einheitlichen Motiv der Bewegung wie die antiken. Sie brauchen ihre Gelenke im Einzelnen stärker, mit eckigeren Biegungen und isolirteren Impulsen. Die ganze Figur hat dabei meist weniger Haltung. Die Glieder, die nicht eben besonders aufgefordert sind, sich anzustrengen, thun es auch gar nicht, und nur ein einzelner Griff der Hand, eine Wendung des Kopfes tritt momentan energisch auf, oder erhebt sich wie selbstbewusst aus dem Schlaf, in dem der übrige Körper zu ruhen scheint. So dehnen und wenden sich seine nackten allegorischen Figuren, sogenannte Tageszeiten an den Gräbern der Mediceer zu Florenz; so sitzen seine Sibyllen und Propheten an der Decke der sixtinischen Kapelle in Rom in nachlässig einknickender Haltung ihrer schweren Gliedmassen, und nur in vereinzelten Impulsen macht sich der Geist bemerklich, wie in dem Einkrallen der Finger jenes gewaltigen Moses.

Aber die Meister des Ausdruckes der Bewegung unter den Deutschen, Hans Holbein, der Zeitgenosse der Renaissance, und Cornelius, der grösste und doch bisher noch so wenig bekannte Künstler unserer Tage, gehen hierin noch weiter. Ihre Figuren sind nicht nur wie die des Michelangelo mannigfaltig in eckig geknickten Biegungen ihrer Glieder zusammengekauert, sondern ebenso oft und ebenso einseitig ausgestreckt und ausgereckt. Und ihre Glieder sind nicht nur wie bei jenem haltungslos wie altes Eisen auf und über einander ge-

worfen und gethürmt, bis auf die wenigen, die eben im Moment der Darstellung einzeln und ausdrücklich activ auftreten, sondern sie sind ebenso oft vielmehr durch einen Ueberschuss von Anstrengung steif eingestellt. Darin äussert sich ein gewisses Kraftgefühl, das nicht weiss, wo mit sich hin, welches freilich zu der zwanglosen Grazie der Antike ebensowenig stimmt, wie die Nachlässigkeit des Michelangelo. So ganz gerade mit der Hand aufgestützte Arme, wie wir sie bei Cornelius sehen, hat weder die Antike noch Michelangelo, noch weniger so gerade vorgespreizte Beine wie Holbein und dagegen wieder so eckig gegen den Kopf oder die Brust herangezogene Hände, so um die Ecke zum Stoss oder Schlag ausholende Fäuste. Und wenn sich ungeachtet solcher Vorbilder die Malerei auch bei uns noch mehr nur in der ausgetretenen Bahn der nur graziös componirten Action des menschlichen Körpers bewegt, so tritt doch auch hie und da bereits dieser mehr eigenartige Stil hervor. Ich führe als Beispiel nur eine der viel verbreiteten Illustrationen zu Scheffels Eckehard von R. Seitz an, welche den reckenhaften Mönch darstellt, wie er mit steif ausgestreckten Armen und Beinen in der „Hochthaleinsamkeit" der Alpen an einem Abhang ausgestreckt das Waltari-Lied dichtet. Dies ungefüge Sichrecken ist ebenso specifisch deutsch wie Scheffels Poesie, und so ist es auch der Stil, in welchem Holbein und Cornelius ihre Menschen auftreten lassen. Dieser in der Jugend steife und unbeholfene Gang und Blick, diese in der Reife der Kraft stark ausgreifende Geberde ist im Gegensatz zu der leichten, gefälligen Art des Sichgebens bei anderen Völkern uns Menschen rein germanischer Rasse eigen, wie sie in den Bergen am Nordrande der Alpen und in den Ebenen an der Nordsee herumgehen.

Wie stehen nun Michelangelo und diese deutschen Meister zu den Stilgesetzen der Plastik aus Lessing's Laokoon? Denn wie die Antike dazu steht, das versteht sich wohl von selbst, da sie von ihr abstrahirt sind. Ihre Werke erfüllen vollkommen die begrenzte Aufgabe, in der die Plastik ihre volle, eigenartige Wirkung entwickelt, die körperliche Schönheit des lebendigen Menschen mit allen ihren Theilen, aber nur in der Handlung oder Stimmung eines einzigen Momentes darzustellen. Schon die kleine Erweiterung derselben, die Lessing mit der Lehre von der Wahl des „fruchtbaren Moments" fast widerstrebend noch zulässt, wäre für sie kaum nöthig. Ihre Anwendung auf Laokoon ist

ziemlich künstlich. Man soll ihn sich vor- und nachher in anderen Stadien seines Leidens denken, in geringerer Bedrängniss vorher, im Zusammenbrechen hinterher. Dazu wird man auch um so mehr hingeleitet und angeregt dadurch, dass in den beiden Nebenfiguren, den Söhnen des Laokoon, solch ein früheres und späteres Stadium des Leidens zur Darstellung gebracht ist. Aber der Haupteindruck des Werkes soll und muss doch ohne Zweifel die Trost- und Hilflosigkeit des angehaltenen Seufzers sein und bleiben, welcher in der Hauptfigur als augenblicklich gegenwärtig und unbeweglich packend verkörpert ist*). „In the Laocoon," sagt Hawthorne, „the horror of a moment grew to be the Fate of interminable ages." Alles, was der Beschauer in Gedanken noch hinzuthut, ist doch mehr oder weniger willkürlich hineingetragen und nebensächlich.

Dagegen scheint Lessing mit einer ähnlichen Divinationsgabe, wie man sie an seinem grossen Vorgänger Winckelmann rühmt, der die Eigenthümlichkeit der griechischen Plastik so treffend charakterisirt haben soll, obgleich man jetzt weiss, dass er fast gar keine Originalwerke derselben gekannt hat, so er mit seinem „fruchtbaren Moment" die Theorie zur Würdigung moderner Werke der Malerei ausgerüstet zu haben, die er selbst wenig gekannt hat, oder hat kennen wollen. Bei Michelangelo kann man sich, ja muss man sich oft die Stellung seiner Menschen in dem eben dargestellten Momente aus früheren herleiten und ihre Fortsetzung in Gedanken ergänzen, wenn nicht Vieles an ihnen unverständlich bleiben soll. Seine Aurora ist aus dem Schlaf erwacht, seine Nacht durch den überwältigenden Schlaf in ihre vertracte Lage zusammengesunken, sein Adam fängt an, sich als beseeltes Wesen auf sich zu besinnen. Indem aber so die Grenze der Einheit des Moments, an welche die Malerei in ihren Darstellungen gebunden ist, im Erfolg des Eindruckes überschritten, ein Vor- und Nachher hinzugewonnen wird, was sonst nur der Poesie zukommt, verengt sich andererseits das Gebiet des Raumes, dessen volle Beherrschung sonst der Malerei freisteht, in ähnlicher Weise wie in der Poesie, die etwas Sichtbares nur durch den „einfachen Zug", wie Lessing es nennt, markiren kann. Denn es werden nun auch zur

*) Vgl. meine Schrift „die Gruppe des Laokoon oder über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung". Leipzig, C. F. Winter 1862.

Kennzeichnung der Handlung oder Stimmung des einen dargestellten Momentes selbst nur ganz einzelne Theile des Körpers mit einer bestimmten Action angewendet, wie bei der Aurora, die mit der Hand über die Schulter nach dem Schleier greift. Alle anderen Glieder nehmen an dieser augenblicklichen Bewegung keinen Theil, ihre Lage ist Product früherer oder Vorbereitung künftiger Bewegungen, die man sich ebenso einzeln nach einander erfolgend denken kann, als wenn sie uns ein Dichter, eine nach der andern erzählte. Wie dramatisch, um nun diesen Ausdruck gleich einmal zu brauchen, ein Bild uns auf diese Weise eine Geschichte erzählen kann, sieht man an dem Abschied Siegfried's von Kriemhilden auf dem Titelblatte von Cornelius' Bildern zu den Nibelungen *). Er ist im Gehen, der Hund zerrt an ihm fort. Sie sitzt fest auf dem Stuhle. Er reicht ihr die Rechte zum Händedruck des Abschieds. Sie aber schlägt nicht ein, sondern fasst nur mit ihrer Linken seine gebotene Rechte über dem Gelenk am Arm, um ihn zu halten und Zeit zu gewinnen. Dann streckt sie sich vom Sitze aus zu ihm empor und fasst ihn mit ihrer Rechten am Kinn. Sie kann ihn noch nicht lassen. Das ganze Auf und Ab vom Scheiden und Meiden spielt sich vor uns ab. Aber mit solchen Leistungen kommt auch die Malerei hart an der Grenze an, die sie nicht überschreiten kann, ohne den Rahmen des Stils zu sprengen, auf den sie angewiesen ist.

Kommen wir nun zu den Bildern, welche uns auf dem Theater von lebendigen Menschen mit ihrer eigenen Person vorgeführt werden; denn so können wir das, was da geleistet wird, nennen, wenn wir uns nur an den sichtbaren Theil der ganzen mimischen Vorstellung halten. Und wenn ich nun versuchen will, von einer Reihe derartiger Eindrücke zu berichten, in denen ich glaube zwei Arten des Stils, welche in dieser Kunstübung herrschen, unterscheiden zu können, so brauche ich, um sie im voraus unterscheidend zu bezeichnen, ohne doch durch ein präjudicirendes Wort auch schon über sie abzuurtheilen, vorerst nur so viel zu sagen, dass die Bilder, die wir da sehen, oder die Bewegungen, durch welche sie herbeigeführt werden, entweder der Art

*) Nicht zu verwechseln mit dem grossen Blatte dieser Bilder, das denselben Gegenstand einzeln darstellt. Dies ist viel weniger gelungen, wie überhaupt in diesem Jugendwerke das Genie und die Unbeholfenheit des Autodidakten noch sehr unvermittelt neben einander stehen.

sind, wie wir sie in der Antike, oder der Art, wie wir sie bei Michelangelo, Holbein und Cornelius gefunden haben.

In antikem Stil, d. h. auf einer gleichzeitigen und gleichmässigen Betheiligung aller Glieder an einer harmonisch und rhythmisch geordneten Bewegung beruhend, ist zunächst die Art von lebendigem Spiel derselben, welche nicht nur als ein Theil der Kunst des Schauspiels neben der Handlung, die sich in Reden äussert, auftritt, sondern für sich allein, nur von dem parallelen Flusse der Musik begleitet, ich meine den Tanz. In ihm entfaltet sich das Bild der Schönheit und das Gefühl der Kraft und Sicherheit im körperlichen Leben selbständig und als Gegenstand der Befriedigung durch die Harmonie der wechselnden Körperstellungen mit dem Tacte der Musik, ähnlich wie wir dies auch empfinden, wenn wir nicht tanzen sehen, sondern fühlen, d. h. selbst tanzen. Der ganze Organismus oder Mechanismus der Glieder folgt mit Leichtigkeit dem Impulse des Rhythmus, und wenn er still steht, zeigt die Stellung ein abgerundetes Bild der ganzen Gestalt, in dem, wie in einer antiken Statue, der ganze Zug der Linien graziös und zwanglos, wenn auch kraftvoll und sicher, zu einem Ziele hinstrebt, in einen Umriss sich ordnet. Hier ist also die harmonische Ordnung der Bewegung aller Glieder zu einem Zwecke unbedingte Regel. Und dasselbe gilt für viele derselben ein für alle Male, wenn sie zu einer regelmässig wiederkehrenden einfachen Action, wie das Gehen und Stehen, Hinsetzen und Aufstehen zusammen zu wirken haben. Aber auch die Betheiligung der Glieder an den mehr eigenthümlich mimischen Acten, den Geberden, die irgend einen Gedanken, eine Stimmung oder Handlung begleiten und durch ihren Ausdruck andeuten, ist bei sehr vielen Schauspielern stets eine einheitliche, so dass kein Glied in seiner augenblicklichen Lage ohne Antheil an dem Impulse bleibt, der die ganze Geberde bestimmt.

Ein hervorragender Typus von diesem Stil der Mimik ist der berühmte italienische Tragöde Rossi, der vor Jahren als Gast in Deutschland herumgereist ist. Und das befähigte ihn nun vor Allem zu der lebendigsten Verkörperung solcher rein elementarer Leidenschaften und Affecte, bei denen keine Faser auch des leiblichen Menschen unbetheiligt bleibt. In seinem Othello arbeitete vom Anfang bis zum Ende, vom Auftreten in heiterer Sicherheit der Anerkennung seiner Stellung und vor Allem des Besitzes der glühend geliebten Frau,

durch alle Stadien der Aufregung des Zweifels, des Schwankens zwischen Vertrauen und Verdacht bis zum wüthendsten Ausbruch der verzehrenden Eifersucht und der Verzweiflung nach demselben, immer der ganze Mann von Kopf bis zu Fuss mit, bald elastisch sich erhebend, die Geliebte ergreifend, dem Versucher sein Ohr leihend, oder ihn von sich stossend und endlich im Kampfe der Rache und Verzweiflung wie ein Thier zuspringend oder sich windend. Das gab also eine fortlaufende Reihe lebendiger malerischer Bilder, in denen sich die Erregung und das Schicksal des Helden stufenweise fortschreitend darstellt. Aber ganz ebenso mit allen Gliedern, mit jeder Faser bei jeder Action zusammenarbeitend, trat er auch bei jeder anderen Gelegenheit und Rolle auf, bei jeder Geberde, die nur irgend eine Stelle in einer Rede ausdrücklich begleitete. So in der Scene des Hamlet, wo dieser seine Mutter bei Nacht ohne Scheu und Rücksicht mit den grimmigsten Vorwürfen über ihre Untreue an seinem hingemordeten Vater bestürmt. Als er da bei der Stelle ankam, in welcher er diesen ihren ersten Mann preisend mit Zeus und Mercurius vergleicht, nahm er das Bild desselben, das er als Medaillon aus dem Busen zog, und hielt es hoch empor. Wie er nun aber dabei mit der anderen Hand auf die Lehne des Stuhls der Mutter gestützt hinter ihr stand, liess er nicht nur den Blick mit erhobenem Kopfe dem Bilde nach oben folgen, sondern trat auch zugleich mit dem einen Fusse so hintenaus, dass nun die ganze Gestalt selbst einen Augenblick wie ein eben emporschwebender Mercur dastand. Es war ein durchcomponirtes Bild von Kopf zu Fuss nach einer Hauptlinie des Emporstrebens geordnet. So war er in diesem Momente von Kopf bis zu Fuss eine Statue, eine Illustration dieses einen Gedankens seiner Rede, der Vergleichung seines Vaters mit den Göttern. Nichts aber machte nun unterdessen seine fortdauernde Stellung im Zusammenhange der ganzen Scene ersichtlich, sein Verhältniss zu der Mutter, mit der er eben in einem so furchtbaren, alle Bande der Natur sprengenden Conflicte begriffen sein sollte, und dieses wäre doch die Hauptsache gewesen, die den Menschen so gefesselt haben sollte, dass jede einzelne Redewendung hinströmen musste, ohne etwas daran zu ändern. Der Darsteller hatte sich für die eine Redewendung gleichsam ganz ausgegeben und hatte, so lange er dies that, für die ganze Situation nichts übrig.

Also haben wir hier offenbar ein Paar extreme Beispiele von diesem Stil vor uns gehabt, in denen er etwas Bestimmtes zur Darstellung bringt, das eine Mal mit einer sehr richtigen, das andere Mal mit einer sehr verfehlten Wirkung. Die breitere Anwendung desselben aber, auch bei Rossi, und noch vielmehr bei den unzähligen unbedeutenderen Mimen, welche derselben Richtung folgen, beruht darauf, dass, wenn man alle seine Gliedmassen so oft und viel im Spiel zur Anwendung bringen will, überhaupt nicht immer etwas da sein kann, was dadurch ausgedrückt werden soll. Es werden dann eben Bewegungen und Stellungen nur um ihrer selbst willen gemacht, die sich ganz schön ansehen können, aber sonst weiter keinen Zweck haben. Die Folge ist, dass sich auch die Glieder dazu nicht unnöthig anstrengen. Sie haben kein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern sich nur gegenseitig in ein gefälliges Gleichgewicht zu setzen. Das giebt ihnen dann hübsch massvolle Biegungen, der ganzen Gestalt einen gefälligen Umriss, dem ganzen Auftreten eine anständige Haltung; aber es kann nicht ausbleiben, dass es auch ziemlich monoton und nichtssagend wird.

Mit dieser Eigenthümlichkeit in der Art der Bewegung pflegt eine zweite regelmässig Hand in Hand zu gehen, die sich auf den zeitlichen Verlauf derselben bezieht. Gleichmässig wie sich die Bewegung im Raume auf die verschiedenen Glieder des Körpers vertheilt, ist sie auch in der Zeit ausgebreitet, so dass der Verlauf der Biegungen und Verschiebungen, welche sie den Contouren des Körpers giebt, mit einer gewissen malerischen Breite sich so vor dem Auge vollzieht, so dass es ihren Wandlungen folgen kann. Dies geschieht freilich bald in einem schnelleren, bald in einem langsameren Tempo, je nach der Heftigkeit oder Gemessenheit der augenblicklichen Action, aber immer mit einer gewissen Beständigkeit, so dass die Zeit der Handlung von dem Verlaufe der Bewegungen, welche sie begleiten, ausgefüllt wird. Rossi im letzten Acte des Hamlet, als es zum Sterben ging, sprang noch so unermüdlich auf dem durch den Tod des schändlichen Oheims schon erledigten Throne herum, indem er mit Händen und Füssen, bald rechts, bald links ausholend oder vordringend aus einer in die andere kühne Fechterstellung überging, als gälte es mit einem letzten Aufwande von Gewandtheit und Energie vor dem Tode noch zu zeigen, was er im Leben hätte leisten können, und so ging der schwermüthige Prinz am Schlusse der Tragödie ab, wie ein Kunst-

reiter im Finale einer Parforcetour auf ungesatteltem Pferde. In ruhigeren Scenen aber entsteht aus dem langsamen Begleiten aller Reden mit Gesten jenes monotone Hin und Her der Hände, vor dem Shakespeare durch Hamlet die Schauspieler warnt, indem er sagt: „sägt auch nicht so in der Luft herum", oder das langsame Heben der einen Hand und Senken der anderen wie die Flügel einer Windmühle, deren Bewegung im Einschlafen ist, das ich auch selbst von Rossi gesehen habe, und das wir so unendlich oft an der grossen Masse der Schauspieler sehen und auch an der der Redner auf Kanzel, Tribüne und Katheder.

Diesem Stil der Mimik können wir nun einen zweiten entgegenstellen, in dem die Glieder des Körpers wie in der modernen Malerei mehr vereinzelt auftreten, in dem sich also gar nicht jeden Augenblick das ganze Bild des Menschen, der vor uns steht, verändert, sondern zur Zeit nur irgend ein einzelner Theil seines Körpers etwas thut oder ausdrückt, dieses Einzelne aber um so entschiedener und bestimmter. An diesem ist zur Zeit allein zu sehen, dass der Körper von einem Geiste beseelt wird, der seine Stimmungen und Absichten an ihm auslassen kann. Die übrige Maschine desselben ist in Ruhe, d. h. unbeweglich, sei es in Folge eines nachlässigen Sichgehenlassens, oder im Gegentheil einer Spannung durch eine zuvor schon erfolgte Anstrengung oder Erregung, welche sie in strammer Positur hält. Und wenn sich ein einzelner Theil nun doch regt, geschieht es nicht in gleichmässigem Flusse, sondern plötzlich.

Ein solcher Schauspieler muss, wenn ich mich recht erinnere, Dawison gewesen sein. Charakteristisch in dieser Beziehung war z. B. seine Behandlung einer Scene aus „Narciss" von Brachvogel, in welcher dieser Sonderling eine junge Dame zur Vertrauten seines Unglücks macht, wie das Weib seiner Jugend ihn plötzlich verlassen, die er endlich als die Pompadour wiederfinden soll. Da kauerte sich Dawison unbeweglich auf einen Stuhl vor die theilnehmende Seele hin, der er sein geheimstes Weh ausschütten sollte, sah, während er dies that, regungslos vor sich nieder und zerknitterte nur mit fieberhafter Unruhe während des Sprechens die Fahne einer Gänsefeder. Diese Arbeit der Hände drückte dann freilich überhaupt keine bestimmte Absicht aus; aber sie war die einzige Ableitung für die in sich arbeitende Unruhe auch im Körper, während er ihn sonst mit

Gewalt ganz in Ruhe hielt. Er erzählte mir nach der Vorstellung, es sei ihm einmal bei einem Gastspiel in Petersburg begegnet, dass man vergessen habe, ihm die Feder hinzulegen; da habe er gar nicht gewusst, was anfangen.

Der Haupttypus dieses Stils der Mimik ist aber für mich das Spiel von Lewinsky in Wien und noch mehr das seiner Schülerin und jetzigen Frau, welche als Fräulein Precheisen die gefeierte Heldin des Theaters in Prag zu meiner Zeit dort war. Da habe ich nun z. B. gesehen, wie Lewinsky als Hamlet eine ganze Scene hindurch nicht einmal die vor der Brust untergeschlagenen Arme losliess, und doch blieb ihm noch ein Stück derselben frei, um sehr energisch wirksam damit zu gesticuliren, die linke Hand, welche aus der Ecke des rechten Ellbogens hervorsah, deutlich hervorgehoben durch eine faltenreiche weisse Manchette bei dem sonst ganz schwarzen Anzug. Mit dieser Hand konnte er jedem Wort noch einen Nachdruck geben. Die übrige unbewegliche Haltung aber gab der ganzen Scene ihren Charakter. Ganz etwas Aehnliches machte Fräulein Precheisen in der Rolle des „Wildfeuer", des Mädchens, das als wilder Knabe erzogen ist. Bei einer der spannendsten Scenen, wenn sich ihr zarteres Gefühl zu regen beginnt und doch noch nicht auslassen will, sass sie stramm und unbeweglich da, und nur ein Fuss trat mit der Spitze beständig wie ein pochendes Herz auf die Bretter. Oder aber sie blieb als Luise in „Kabale und Liebe" bei der Scene mit der Lady in steifer Positur, wie eine Rapport machende Ordonnanz, an der Thür stehen und nur plötzlich, bei einer der Wendungen des Gesprächs, in der sie der vornehmen Rivalin ihre ganze sittliche Ueberlegenheit zu fühlen giebt, erhob sie einen Zeigefinger drohend wie ein Schulmeister. Das war freilich weder malerisch noch graziös, aber es war erst recht einfach sprechend die aufrechte bürgerliche Tugend der Luise Millerin von Schiller. Und so einfach bestimmt und zur Sache war in der Regel jeder Schritt eines Fusses, jeder Griff einer Hand, den diese Künstlerin machte, nie nur ein Pas oder Gestus ins Blaue, sondern immer von innen heraus auf ein bestimmtes Ziel losgehend, immer von einer selbstbewussten, zielbewussten Intention geleitet und inspirirt.

Wie gross die Uebereinstimmung dieser Art von lebendigem Spiel ausdrucksvoller Bewegungen und der Bilder von Cornelius ist, das

trat mir recht lebendig entgegen, als ich um die Zeit meines Abganges von Prag nach München kam und die Fresken der Glyptothek mich beständig an Frau Lewinsky-Precheisen erinnerten, nicht weil die griechischen Weiber bei Cornelius meist auch so urgermanisch hohe Gestalten und blonde Haare haben wie sie, denn das haben noch mehr Leute, sondern wegen der oft so frappanten Aehnlichkeit dieser ausgiebigen, zielbewussten Art von Bewegung. Diese Hände, die sich bald mit eingeknicktem Ellbogen so fest an das Gesicht heranziehen, dass sie mit ihm in einem engen Raume zusammenrücken, bald wieder bis zur vollen Ausreckung in der Mitte des Arms ins Weite ausspannen, sie drücken im Bilde und noch viel lebendiger in der Energie eines plötzlichen Impulses, bald das Insichzusammenzucken, bald das ins Unendliche Schweifen der Empfindung mit packender Entschiedenheit aus, und dazu gehört die Sichtbarkeit eines Grades der Einbiegung oder Ausreckung bis zur Grenze des Möglichen, die dann freilich leicht eine nicht sehr zierliche Linie des Umrisses der Figuren, oder harmonische Vertheilung der Glieder im Raume zur Folge hat, aber eben damit den vollen und rücksichtslosen Ausbruch der Empfindung zur Anschauung bringt. Bis ins Einzelne gehen die Aehnlichkeiten solcher Geberden im Bilde und im Spiele, und wenn sich dies auf Gebieten zeigt, die so wenig Fühlung mit einander haben, kann man gewiss nicht wie bei Aehnlichkeiten in den Werken verschiedener Maler an bewusste Nachahmung denken. Auf dem grossen Bilde der Wiederbringung des Fleisches in der Reihe der Cartons zum Campo santo von Cornelius sehen wir im Vordergrunde einen Jüngling, in dessen Haltung sich ein gewisses Gefühl unendlicher Schwere, die das neu erwachte Bewusstsein belastet, höchst wirksam ausdrückt. Am Boden sitzend, stemmt er mit dem einen ganz steif gestreckten Arm den Oberkörper vom Boden empor, die andere Hand aber ist mit dem Rücken an Stirn und Schläfe gedrückt. Diese Bewegung hatte ein Kritiker an unserer Heldin so oft bemerkt, dass er gleich fürchtete, sie möchte ihr zur stehenden Manier werden. Mir wäre sie am rechten Orte, und das ist für diesen Gefühlsausdruck in der Tragödie oft, nie zuviel geworden, so wenig wie ich sie mir in so einem Bilde jemals müde sehen würde.

Solche Analogien liessen sich leicht noch mehr anführen. Was aber kein Bild wiedergeben kann, das ist die Plötzlichkeit, mit der

solche einzelne, aber entschiedene Bewegungen auch einsetzen und die Reden des Dramas nicht fortlaufend begleiten, sondern meist vielmehr eintheilend unterbrechen, so dass sie sich, um es nun hier gleich einmal so zu nennen, so ausdrücklich für sich, wie die Worte der Sprache als einzelne, abgesetzte Momente der fortschreitenden Handlung darstellen. Und dies gilt ganz besonders von den äussersten Entladungen dessen, was den ganzen Menschen aufregt, wobei dann doch schliesslich auch der ganze Körper, aber nur als Einheit und mit einem Schlage, in Bewegung kommt, wie das Zusammenbrechen mit einem Schrei bei den heftigsten tragischen Erschütterungen.

Es kann nicht fehlen, dass dieser Stil so gut wie der andere auch seine Manieristen hat, welche die grossen Meister desselben in unverstandener Weise nachahmen. Wenn sie weniger zahlreich sind, so sind sie dafür desto schlimmer, wie ja auch in der Malerei der schlimmste Manierismus aus dem Copiren der Motive von Michelangelo entstanden ist. Wir lassen uns immer eine Affectation ins Gefällige noch eher gefallen, als ins Gewaltige, wo man doch sieht, dass der Athem dazu nicht ausreicht. Aber das Spiel mit einfach klar abgesetzten Bewegungen kann ohne alle Affectation vollkommen frei und natürlich auch bei den kleinsten und einfachsten Anlässen zur Anwendung kommen und sich von dem des graziösen Zusammenspiels der Glieder deutlich unterscheiden. Ich will, um dies zu zeigen, die Reihe der angeführten Beispiele von beiden mit der Beschreibung eines einfachen kleinen Auftrittes schliessen, in welchem beide Stilarten aufeinanderstiessen. Zwei Damen gingen aufeinander zu, um sich als versöhnte Rivalinnen die Hand zu reichen. Die eine kam mit sanft vornüber gebeugtem Oberkörper herangeschwebt und liess zugleich mit einer gelinden wellenförmigen Bewegung des Armes die Hand unter der Schulter hervorgleiten, um sie so der anderen entgegen zu bringen. Diese aber, es war Frau Lewinsky-Precheisen, trat mit ein paar einfach steifen Schritten auf sie zu, und erst als sie nahe genug heran war, da streckte sie den Arm ganz gerade aus und fasste die dargebotene Hand. Bis dahin hatte also jede von Beiden auf ihre Art handeln können. Nun aber, als die Hände sich gefasst hatten, waren sie an einander gebunden. Die erste der beiden Damen hätte offenbar das sanfte Spiel der Bewegung mit dem Arme noch in einem gelinden Hin- und Herschaukeln

der verbundenen Hände herüber und hinüber fortgesetzt; das sah man dem Wiegen und Biegen ihrer Taille und Schulter an. Aber die andere hielt mit eisernem Griffe die einmal erfasste Hand unbeweglich fest, bis sie sie wieder losliess. Nun ist nicht zu bezweifeln, dass dadurch die Zuschauer um ein graziös bewegtes Bild gebracht wurden, zu dem ein Musiker eine „Wagala-Weiha"-Begleitung von beliebig vielen Tacten hätte componiren können. Wer aber einmal in der Lage war, einem versöhnten Feinde die Hand zu reichen, oder sich lebhaft in eine solche Lage hineindenken kann, der wird doch empfunden haben, dass die prompte, reservirte Haltung dabei eigentlich den richtigen Ausdruck gab.

Es bleibt uns nun übrig, nachdem wir die Eigenthümlichkeit von zwei Arten der Mimik in ihrer Erscheinung an Beispielen aufgesucht haben, dass wir überlegen, wie aus allgemeinen Gründen die eine und die andere auf den Zuschauer wirken und mit dieser ihrer Wirkung in die des ganzen Schauspiels mehr oder weniger fördernd eingreifen wird.

Die plastisch-harmonisch-graziöse Entfaltung des Gebrauchs der verschiedenen Glieder in leichtem, gefälligem Zusammenspiel, welche ähnliche Bilder von Stellungen des Körpers in ununterbrochener Folge vor unseren Augen vorüberführt, wie wir sie in Bildern oder Statuen klassischen Stiles oder Geschmackes dauernd fixirt vor uns haben, wird dadurch zunächst in jedem Augenblicke ähnliche Effecte der Befriedigung hervorbringen, wie sie durch Bilder auch erhalten werden. Sie wird zunächst den Körper, die Person der Darstellenden selbst wirksam ins Licht stellen, die Schönheit der Schauspieler und besonders der Schauspielerinnen, vorausgesetzt, dass sie schön sind, auch recht zur Geltung kommen lassen, und dies ist der natürliche Grund, wenn auch vielleicht nur unbewusst, dass die grosse Mehrzahl, zumal der Damen, die auf den Brettern erscheinen, in dieser graziösen Manier sich zu geben beflissen sind. Sie thun ja auch damit nichts, was nicht oft das Seinige zu dem Eindruck auf die Zuschauer, welchen der Dichter bezweckt, beitrüge. Eine gefällige äussere Erscheinung ist im Leben und so auch im Theater ein starkes Motiv, unsere Theilnahme für eine Person zu gewinnen, oder uns begreiflich zu machen, wie das Interesse für sie Anderen zu einer Quelle von Lust und Leid wird. Ferner der Zustand des Gemüths, welcher sich in dem gleichmässigen Gebrauche der Glieder ausspricht,

ist wie in der Antike, so auch im Leben der eines in sich befriedigten oder doch einheitlichen Gefühles, den an Anderen zu sehen uns gefällt oder für sie einnimmt; auch dies eine Wirkung, welche das Interesse, das wir an den Personen im Drama nehmen sollen, oft nur fördernd beleben kann.

Schade nur, dass, sowie die Reden und Erlebnisse der Personen, der Fortschritt der Handlung lebhafter in Gang kommen, von dieser heiteren malerischen Wirkung das Meiste doch verloren gehen muss, weil wir nicht Zeit haben, es aufzufassen. Denn Zeit gehört dazu, um das Gesammtbild einer Stellung, das Verhältniss seiner Theile zu einander, ihre Lage im Raume zu erkennen, gerade so gut, wie beim Beschauen von Bildern und Statuen, ja erst recht bei lebenden Bildern, die eben erst dadurch hervorgebracht werden, dass jedes Glied an seine Stelle rückt, und ehe wir den Eindruck davon fertig haben, verlässt es dieselbe vielleicht schon wieder. Wir werden aber um so weniger im Stande sein, den Eindruck dieser schnell wechselnden Bilder mit der nöthigen Ruhe zu geniessen, wenn nun inzwischen auch Worte zu hören, Gedanken aufzufassen sind. Denn der menschliche Geist ist bekanntlich bei aller Mannigfaltigkeit der einzelnen ihm dienenden Organe im Ganzen ein so einfaches Instrument, dass er zu gleicher Zeit nur Eins thun kann, z. B. nur hören oder sehen, wenn auch Ohr und Auge zugleich offen stehen und von Licht und Schall getroffen werden; doch wird immer nur das Eine oder das Andere recht aufgefasst werden. Wir müssten also, um ganze Tableaux der Mimik zu bewundern, eine gewisse Zeit dazu haben, in der sich die Lage der Theile nicht ändern und auch sonst nichts geschehen dürfte. Rossi wusste das wohl und genirte sich gar nicht, wenn er irgend eine recht gelungene Position angenommen hatte, in ihr ganz willkürlich still stehen zu bleiben, dass man sie besehen konnte. Aber natürlich hört, sowie man dies merkt, alle Illusion für die ganze übrige Handlung auf. Viel öfter wird es geschehen, dass der Zuschauer sich diese Pausen selbst nimmt, d. h. er folgt der Handlung sonst mit halbem Ohr und sieht sich satt, wenn ein schönes Bild sich vor ihm abspielt; aber da sind wir auch an dem Punkte angelangt, von dem der Director im Prolog zum Faust, wenn er den Dichter von der Höhe seines Kunstideals herunterreissen will, sagt:

„Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht,
„Das Publicum wird es euch doch zerstücken."

Es giebt eine Kunstform, die im Ganzen so gebaut, in welcher die Stellung von Tableaux mit dem Verlaufe der Handlung so in Einklang gebracht ist, dass der Zuschauer und Zuhörer sie beide zugleich geniessen kann, ohne etwas zu verlieren. Das ist die Oper. Die Handlung selbst und ihre Abwickelung in Worten ist in gewissen Ruhepunkten durch die Musik zu einer Ausbreitung in der Zeit gebracht, welche gleichzeitig eine sehr ruhige Anschauung zulässt, und diese schliesst sich an den Genuss des Tonfalles stilhaft an, wenn sie ähnlich wie im Tanze einen harmonischen Einklang der Bewegung aller Glieder darstellt. Hier wird also diese Art der Mimik stets als naturgemäss herrschende am Platze bleiben und nur im Dialog oder Recitativ eine andere möglich sein. Dem auf- und abwogenden Rhythmus der Töne kann eine entsprechende Wiederholung gewisser malerischer Stellungsmotive parallel laufen. Und einigermassen ähnlich können wir uns vielleicht auch das Verhältniss der Mimik zur Rede im antiken Drama vorstellen, wenn wir sehen, wie hier die letztere in kurze Dialoge, lange Reden und Chorgesänge gegliedert ist. Man kann sich denken, dass bei den zugespitzten Wechselreden, mit denen die Fabel sich lebhaft fortentwickelt, die Rede allein das Interesse fesselte, bei den längeren Expectorationen aber, die dazwischen ausholend einsetzen, auch das Bild der Spieler sich mit Breite malerisch entwickeln konnte; und die Gesänge des Chores vollends waren ja ein contemplatives Verweilen in der Betrachtung bei völlig stillstehender Handlung, neben dem auch das Auftreten desselben sich ganz als lebendes Bild gestalten konnte. Selbst Dawison spielte in diesem Stil den Oedipus in Kolonos*). Damit stimmt aber die ganze einfache Anlage der Composition mit den drei Einheiten des Aristoteles, des Ortes, der Zeit und der Handlung. Alles dies scheint fast wie auf den möglichst nahen Anschluss an die Plastik, die im Alterthum dominirende Kunst, mit der Einheit des Ortes und des Moments berechnet, so dass auch das Drama mehr nur zu einer Erweiterung der Handlung in einer Reihe von Bildern wird, sich nur schrittweise seiner grösseren Freiheit mit der fortlaufenden Darstellung der Handlung bemächtigt.

Umgekehrt dagegen fügt sich nun offenbar der Stil der Mimik,

*) Vgl. meinen Vortrag über diese Vorstellung, Leipzig, C. F. Winter 1865.

welcher die Bewegung der Glieder mehr vereinzelt abgesetzt braucht, ganz in den successiven Gang der Rede und der von ihr getragenen Handlung. Die einfachen, deutlichen Acte bestimmter, zielbewusster Geberden, der Biegungen und Streckungen eines Armes, welche eine Hand direct zu einem näheren oder ferneren Ziele führen, der Wendung des Kopfes, die den Blick einem Gegenstande zuwendet, der Schritte, die den ganzen Körper mit einem Male von der Stelle rücken, sind auch augenblicklich zu verstehen. Sieht man sie auch, wenn sie recht schnell erfolgen, gar nicht eigentlich geschehen, so sieht man doch sogleich das fertige Resultat. Denn mit ihm ergiebt sich bei diesem abgesetzten Tempo nun ganz von selbst ein Ruhepunkt für die Anschauung. Und mit diesem erreichten Ziel oder Abschlusse der Bewegung ist dann auch etwas Bestimmtes ausgedrückt oder gesagt, wie mit einem Wort. Sie vertritt die Stelle eines solchen. Sie giebt dem Auge nicht mehr, als was der Phantasie auch durch das Nennen eines „einfachen Zuges" der sichtbaren Erscheinung in der Poesie nach Lessing gegeben werden kann. Und dies kann denn auch ebenso als ein Moment der beständig fortschreitenden Handlung aufgefasst werden, ohne dass dieselbe darum angehalten zu werden braucht. Die übrige äussere Erscheinung des Menschen wird in dem Augenblick nicht mehr und nicht weniger bemerkt, wie alle anderen Dinge, die vor unserem Auge stehen, aber zu dem, was unsern Sinn erfüllt, nicht mitwirken. Sie sind für uns in diesem Momente nicht da, sie sprechen eben nicht mit. Wir können uns ebensowohl denken, dass der handelnde Mensch selbst von allen andern Organen und Kräften seines Körpers eben gar nicht weiss, dass er sie hat, weil er nur in dem Gebrauche der einzelnen eben sich bethätigt, ebensogut, wie alle Gedanken, die wir haben, in dem Augenblicke so gut wie nicht existiren, wenn wir einen einzelnen uns oder Anderen klar machen und aussprechen. Die einfache Beziehung der isolirten Geberde auf den momentanen Ausdruck, woneben sich zugleich keine anderen Impulse geltend machen, zeigt, dass der Mensch von der Anforderung der Situation, in der er sich eben befindet, ausschliesslich eingenommen ist, an nichts denken, nichts thun kann, was nicht wesentlich dazu gehört.

Der ganze übrige Mensch bleibt uns aber doch auch vor Augen. Alle Theile seines Körpers, welche momentan in Ruhe sind, verharren

in einem Zustande, den sie vorher angenommen haben, und so bleibt uns auch das, was vorhergegangen ist, gegenwärtig. Die Anforderung, der Inhalt des einen Moments absorbirt und erfüllt nicht den ganzen Menschen, macht auch die Situation, in der er sich befindet, nicht von Grund aus neu. Und so bleibt auch seine Haltung, abgesehen von einer einzelnen, momentan neuen Wendung, in ihrem bereits angenommenen Stande oder Wesen. Sie erhält uns seinen bleibenden Charakter und die ganze Situation und innere Verfassung, in der er sich befindet, ununterbrochen gegenwärtig. So wird nun hier dasselbe, nur viel vollkommener erreicht, was Lessing als die äusserste mögliche Andeutung des Transitorischen in der bildenden Kunst durch die Wahl des „fruchtbaren Momentes" für zulässig hielt, und was in der modernen Malerei im Gegensatze zur antiken Plastik auch erreicht wird. Wenn wir aber da aus dem Bilde eines dargestellten Momentes nur durch Ueberlegung auf frühere und spätere schliessen können, so haben wir dies nicht nöthig, wenn wir gesehen haben, was vorhergegangen ist, und uns nun leicht daran erinnern, weil wir die bleibende Spur davon in der dadurch noch fortbedingten Haltung der Person vor Augen behalten.

Alles, was in der sichtbaren Erscheinung des Schauspielers durch das ganze Stück unverändert bleibt, die „Maske", wie es die technische Sprache des Theaters bezeichnend nennt, repräsentirt, kann man sagen, den bleibenden Charakter der dargestellten Person; jede Geberde dagegen, die augenblicklich dazu kommt, den Effect einer auf die Person einwirkenden Situation, ihr Benehmen in derselben. Das Bleibende muss demnach in der Komödie vorwiegen, die Bewegung in der Tragödie, weil in jener die Durchführung des Charakters, in dieser der Fortschritt der Verwickelung es ist, worauf sich die Wirkung der Dichtung gründet. Wenn aber im Verlaufe der Handlung die einzelnen Geberden, die momentan auftreten und wieder verschwinden, in der Art ihre Spuren zurücklassen, dass dadurch auch der beständige Habitus der Person allmählich umgestaltet wird, so verkörpert sich hierin die Wirkung von Handlung und Schicksal auf den ganzen Menschen, welche ihn von Stufe zu Stufe des Leidens oder der Befriedigung führt und damit zuletzt auch dem Charakter nach umbildet, wie dies im modernen Drama zur Geltung gebracht wird. Der Mensch ist nicht ein für allemal fertig, schön

oder hässlich, edel oder niedrig denkend, und kann nicht in jedem Augenblicke ganz mit sich im Einklang liebenswürdig oder boshaft handeln und erscheinen, sondern der Moment, in dem er das Eine oder Andere thut, giebt ihm immer einen neuen Zug, der, wenn er sich oft genug wiederholt, ein Charakterzug wird. Dies anschaulich zu machen, ist die Art, der Stil der Mimik geeignet, welcher in jedem Momente eine einzelne Wendung der Gestalt hervorruft, in ihrem übrigen Bau und Ansehen aber einen Fonds von bleibender Eigenart festhält, an dem nur nach und nach ab- und zugethan wird.

Es giebt schliesslich Momente im Drama, in welchen jede Art von Bewegung zum Stillstand kommt und damit auch der Gegensatz verschiedener Darstellungsarten schwindet, der sich auf die Art der Bewegung gründet. In den entscheidendsten kritischen Höhe- und Wendepunkten einer tragischen Erschütterung, oder auch einer glücklichen Lösung von Conflicten erstirbt der Athem der Rede in einem angehaltenen, stummen Seufzer, mit dem das Wogen der Gefühle für immer abgeschlossen zu sein scheint. Verzweiflung oder Beseligung haben in solchen Momenten für das Gefühl unendliche Dauer. Der Mensch wird innerlich unbeweglich. Wie sollte er es nun nicht auch äusserlich werden? Er rührt kein Glied. Er wird zur Statue. In solchen Momenten nimmt also auch die Mimik den Charakter der Plastik an, sie mag sonst sein, wie sie will. Aber die Wege sind ebenso sehr verschieden, auf denen sie zu so einzigen abschliessenden Momenten gelangt. Die Mimik, welche in jedem Momente, in jeder Geberde den ganzen Menschen in Anspruch nimmt, macht gleichsam auch jeden Augenblick ein Facit und fertiges Bild aus Allem, was in ihm steckt, auf ihn wirkt und aus ihm herauskommt, und könnte jeden Augenblick dabei stillstehen. Die, welche nur Zug um Zug arbeitet, muss erst alle Kräfte ins Spiel gebracht haben, bevor aus demselben ein solcher plastischer Abschluss des Thuns und Empfindens hervorgehen kann.

Fassen wir zusammen, so ergiebt sich als Resultat unserer bisherigen Betrachtung, dass die Mimik im Geschmack und Stil der Antike mehr auf dem Boden *der* Wirkungen stehen bleibt, von denen wir die analogen Vorbilder hergenommen haben, auf dem der Malerei, und also auch den Gesetzen folgt, die nach den Bestimmungen von Lessing's Laokoon für diese massgebend sind. Sie erfüllt den

Raum in jedem Augenblick mit schönen Bildern. Sie muss aber auch dafür auf die Betheiligung an einem continuirlichen Fortschreiten in der Zeit, wie es der Poesie zukommt, verzichten. Wir könnten sie deshalb die plastische oder malerische Mimik nennen. Die andere dagegen, die zwar auch ihre stillstehenden Vorbilder in der modernen Malerei hat, schliesst sich doch, indem sie den Stil derselben in der lebendigen Action noch eigenartiger fortbildet, mehr und mehr dem bewegteren Gange der Poesie an. Sie verzichtet auf die Einheit der Eindrücke für das Auge, in denen alle Theile des Körpers malerisch zusammenwirken; aber sie nimmt auch in Folge dessen an der Freiheit der Bewegung und Entwickelung von Moment zu Moment Theil, welche der fortschreitenden Rede des Dichters eigen ist. Wir könnten sie die dichterische oder rednerische Mimik nennen.

Wenn sich nun die eine und die andere Art dieses sichtbaren Theiles der Darstellung im Schauspiel mit der zweiten Hälfte desselben, dem Worte des Dichters, zu einer einheitlichen Wirkung verbinden, wenn sie, wie Shakespeare verlangt, Eins dem Andern angepasst sein sollen, so muss die Rede der malerischen Mimik mehr Concessionen machen, sich immer stufenweise um einzelne plastische Bilder und Ruhepunkte der Handlung herumbewegen und bei denselben betrachtend verweilen. Die Mimik des rednerischen Ausdrucks hat sich mehr dem Flusse der Rede angeschlossen. Hier wird das zur Wahrheit, was ich kürzlich in einem Artikel dieser Blätter über die Meininger*) von R. Genée als Grundsatz ausgesprochen fand, dass das dichterische Wort der gebieterische Factor bleiben müsse, dem sich alles Andere unterzuordnen habe. Wenn aber, so oder so, die Mimik und das Wort zusammenstimmen, so können wir vielleicht auf Grund davon überhaupt zwei Stilarten der Schauspielkunst unterscheiden, von denen sich, da sie zwischen Malerei und Poesie in der Mitte steht, die eine mehr dem Princip der plastischen, die andere mehr dem der poetischen Darstellung anschliesst. Zu der ersteren werden wir wohl das antike Drama rechnen können, in der Gegenwart jedenfalls die Oper, erst recht auch die „der Zukunft", mit ihrer Ton- und Farbenmalerei von Himmel und Hölle, und vielleicht auch das Theater der Zukunft nach dem Muster des Herzogs von Meiningen

*) Deutsche Rundschau, Band III, S. 458.

mit seiner offenbaren Tendenz die malerische Wirkung zur Hauptsache zu machen, wenn es ihm gelingt, sich als bleibend anerkannter Stil auf der Bühne zu behaupten. Nicht jede Dichtung aber wird sich zu dieser Behandlung bequemen, und am wenigsten wird sich wohl Shakespeare dies auf die Dauer gefallen lassen. Dem Drama des niemals ruhenden Gedankens gehört die Zukunft, und ihm dient der redende Stil der Mimik (vgl. das letzte Stück dieser Sammlung).

Wir könnten hiermit schliessen, wenn wir dem Zuge der Zeit in der Kunstkritik und Kunstgeschichte gemäss damit zufrieden sein wollen, für jede Art des Spieles ihren Grund, ihre Art zu wirken, und den Platz, an den sie passt, wo sie mit ihren Mitteln am meisten zur Geltung kommt, gefunden haben und vielleicht einen historischen Entwickelungsgang annehmen können, durch welchen sich im Laufe der Zeit und im Wechsel des Sinnes der Menschen das Eine an die Stelle des Anderen setzt. Wir könnten darauf verzichten, dem einen oder anderen Stil eine absolut grössere Bedeutung oder Berechtigung zusprechen zu wollen. Lessing würde es nicht gethan haben. Er begnügte sich nicht damit, an den Werken der Kunst das zu erkennen und zu würdigen, was sie nur Schönes und Wirksames leisten, sondern er stellte an jede Kunstform ihrem Wesen nach eine Forderung dessen, was sie leisten solle. Er spricht dies gerade gegenüber dem Schauspiel gegen das Ende der Dramaturgie sehr entschieden aus. Es soll nicht nur etwas leisten und wirken, sondern gerade das, was auf keine andere Art, mit keinen anderen Mitteln zu leisten und zu wirken wäre. Dieses auf die Frage nach der zweierlei Art von Stil angewendet, die wir in der Mimik unterschieden haben und zuvor auch in der Malerei, wird dahin führen, dass wir für letztere immer den Stil der Antike als den vollkommensten gelten lassen werden, der das, was mit ihren Mitteln erreicht werden kann, auch am vollkommensten erreicht und auf Weiteres verzichtet, den der Modernen nur als eine überreife Frucht, die schon zu Problemen greift, die sich auf anderen Wegen gründlicher lösen lassen. Wenn aber die Mimik auch nur malerische Effecte erreicht und die dramatische Poesie umschreibend daneben herläuft, so sind beide noch nicht auf ihrer klassischen Höhe angelangt. Wenn dagegen jede Geberde und jedes Wort des Schauspielers uns einen Schritt im Wege der

Handlung weiterführt, als deren bleibender Träger er doch von Kopf bis zu Fuss, von Anfang bis zum Ende vor uns steht, wird eben das erreicht, was eben nur so zu erreichen ist.

Wir können nicht behaupten, dass wir Lessing, dessen Spur und Methode wir in diesen Dingen so gern folgen, auch in diesem letzten Schlusse auf unserer Seite haben würden. Was er über diese Dinge gedacht hat, ist nach dem, was uns davon vorliegt, Fragment geblieben und, wir müssen wohl glauben, auch in der That bei ihm selbst nie ganz zum Abschlusse gekommen. Es wäre also Sophisterei, es trotzdem hier oder da aus einem hingeworfenen Worte herauslesen zu wollen. Immerhin aber wird es uns eine gewisse Befriedigung gewähren, das Eine oder Andere derselben als eine Art Votum von ihm in unserem Sinne heranziehen zu können. Es ist wohl nicht nur Zufall, dass das Einzige, was er einmal von rein körperlicher Mimik in seiner Dramaturgie als glänzende Leistung der Kunst begeistert hervorhebt, ein Zug der Darstellung ist, welcher als klassisches Beispiel des Spieles mit isolirten Geberden angeführt werden könnte. Es ist das letzte leise Zucken in den Fingern des schon ganz erstarrten Armes, mit dem Madame Henseln das letzte Aufflackern des Lebenslichtes einer Sterbenden markirte. Aber auch einen allgemeinen Satz können wir von ihm für diesen Stil, oder gegen den anderen anführen: „die meisten Schauspieler machen zu viel Bewegungen und zu unbedeutende."

Zum Schluss noch eine Frage, die man, wenn Jemand vom Standpunkte des Naturforschers aus über diese Dinge redet, vielleicht erwartet haben würde, an die Spitze gestellt zu sehen: welche Art sich zu haben und zu geben ist denn die richtige, die im Leben wirklich stattfindende? Denn diese allein sollten doch auch die darstellenden Künstler nachahmen, um der Wahrheit zu entsprechen. Aber sie würden nicht weit kommen, wenn sie die Wahrheit da suchen wollten, ebenso wie der dramatische Dichter, wenn er nur hinschreiben wollte, was wir täglich mit einander reden. Jeder Mensch benimmt sich anders, und die niedrige Komik, die jeden Menschen naturgetreu darstellt, muss auch jeden nachahmen können. Was aber in einem höheren Sinne wahr ist, das ist auf dem Gebiete des Gefühls, so wenig wie auf dem der Erkenntniss, Gemeingut der grossen Menge. Die Kunst kann es von ihr so wenig lernen, wie die Wissenschaft.

Vielmehr kann sie weit eher lehren und vorbildlich darstellen, was wahr sein soll.

Aber gewisse Typen giebt es allerdings im Leben, die denen, welche die Kunst in verschiedenen Stilarten ihrer Darstellung fixirt, einigermassen entsprechen mögen, Typen der Zeit und der Nation, der Bildungsstufe und der Individualität. Der rohe Mensch lässt sich gehen, und besondere Bewegungen, mit denen er etwas ausdrückt, macht er nur in primitiv einfacher Art; feinere Empfindungen hat er nicht. Der Durchschnittsmensch der Bildung dagegen hat sich ein gewisses conventionelles Mass von Zucht und Ordnung in seinem Denken und Thun, und so auch im Gebrauche seiner Gliedmassen, angeeignet, welches man, wenn es zu einer stilhaften Abrundung gelangt, selbst eine Art Kunstwerk darstellt, Anstand und Würde nennt. Der bedeutende Mensch, welcher sich auch über dies Mass hinaus noch frei gehen lassen kann, verschmäht diesen Zwang. Er ruht auch körperlich wieder mehr in sich und folgt nur den Impulsen des geistigen Lebens mit einzelnen, entschiedenen körperlichen Geberden. Und dies gilt uns als wahr, und danach beurtheilen wir die Menschen. In einem soeben erschienenen nachgelassenen Werke meines Vaters finde ich bei Gelegenheit der Gesten, die ein Prediger bei seiner Rede machen kann, darf oder soll, die Bemerkung: „eine kraftvolle, rasche Bewegung, welche unwillkürlich erfolgt, wird immer ein echteres Zeichen innerer Bewegung sein, als alle noch so ästhetisch schönen Wellenbewegungen."

Die Menschen des Alterthums müssen viel Anstand gehabt haben, wenn wir nach dem in den Werken ihrer Künstler fixirten Ideal ihres Lebens schliessen dürfen, und noch heute haben die südlicheren Völker Europas viel von dieser Anmuth und Würde, die den ganzen Körper gleichmässig beseelt. Wir Modernen, insbesondere wir Germanen, haben weniger Grazie, mehr Ungeberdigkeit, aber auch mehr unmittelbare Energie, und dadurch im einzelnen Falle mehr Individualität im Ausdruck der Bewegung. Wir sind nicht so plastische Menschen, dafür aber desto dramatischere.

Anatomie der Tragödie mit Anwendung auf Schillers Wallenstein.

Vortrag gehalten in Marburg 1863*).

Schiller sagt: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut.“ Von innen heraus schaffend bildet der Trieb des Lebens seine Organe und wird in ihnen nach aussen wirksam. Von aussen herein aber müssen wir sie zergliedern, um in ihrem Bau die Wirkung von dem zu erkennen, was wir nicht unmittelbar anzuschauen vermögen.

„Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben,
„Sucht erst den Geist herauszutreiben.
„Dann hat er die Theile in seiner Hand,
„Fehlt leider nur das geistige Band.“

In dieser bescheidenen Lage, nichts als die todten Theile in der Hand zu haben, deren lebendiger Zusammenhang gelöst ist, ehe man sie berühren darf, befindet sich der Anatom, der den Körper nicht eher in seine Theile zerlegen darf, als wenn das Spiel der Kräfte in ihm erloschen ist. Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb gewinnt er der Erkenntniss derselben die sicherste empirische Basis, wenn er sich nur stets bewusst bleibt, dass die Einheit der Organisation, deren

---

*) Anonym erschienen im Morgenblatt für gebildete Leser, Stuttgart, Cotta, 1864. In demselben Jahrgange steht auch von mir ein Bericht über die Aufführung der Königsdramen Shakespeares bei dessen Jubiläum durch Dingelstedt in Weimar (vgl. meinen Vortrag über die Königsdramen, der soeben in der deutschen Rundschau erscheint). Aus derselben Zeit stammt das kleine Buch von G. Freytag, Technik des Dramas, 1863, mit dessen Inhalt in den Abschnitten über Tragödie sich dieser Vortrag mannichfach berührt. Beide sind also unabhängig von einander entstanden.

Reste er in Händen hat, bereits aufgehoben ist, dass sie also eine lebendige Bedeutung nicht in und an sich haben, sondern nur sofern sie noch erkennen lassen, wie sie dem Leben haben dienen können, welches in dem Ganzen, das sie bilden, enthalten gewesen ist. Er kommt so schliesslich doch immer auf die Wirkung der geistigen Belebtheit als das letzte Ziel seiner Erkenntniss und ist nicht der Gefahr der Träumerei ausgesetzt, in welche der verfällt, welcher sich einbildet, das Wirken der Lebenskraft selbst unmittelbar betrachten zu können. Durch diese feste Basirung auf die Kenntniss der vereinzelten todten Theile, statt direkten Eingehens auf die lebendige Einheit des Ganzen, auf die es in letzter Instanz doch abgesehen ist, wird die Naturwissenschaft von den Organismen vor den Phantasien der Naturphilosophie leicht und sicher geschützt. Ein gleicher Vortheil ergiebt sich für die Betrachtung der kunstvollen Organismen, die der menschliche Geist hervorbringt, in Religion und Kunst, wenn man auch hier von dem innersten Leben derselben zunächst absieht, aber sich und die einzelnen übrigen Theile darauf ansieht, wie sie demselben gedient haben. Diese Unterscheidung ist um so nöthiger und nützlicher, wo die Theile selbst geistiger Art sind und also leicht selbst für das eigentliche Leben und Wesen des Ganzen genommen werden können, wenn man dieses nicht vorher gehörig abgesondert hat.

An einem so zusammengesetzten Organismus, wie die Tragödie ist, imponiren verschiedene Theile bei einer oberflächlichen Betrachtung als alleinige Hauptsache. Der Eine hält die deutliche Vorstellung bedeutender Charaktere, der Andere die Vergegenwärtigung einer interessanten Begebenheit, der Dritte die Entfaltung allgemeiner Ideen für den wesentlichen Zweck und Inhalt. Die belebende Einheit der Gliederung eines Kunstwerkes ist aber immer nur die Hervorbringung einer bestimmten Stimmung im Gemüthe des Anschauenden, bei der Tragödie die Erregung eines reinen Mitgefühls. Wie aber diese erfolgt, ist am leichtesten zu erkennen, wenn wir jene einzelnen mitwirkenden Theile, die dargestellten Charaktere, Begebenheiten und Ideen einzeln darauf ansehen, wie sie dazu beizutragen geschickt sind. Eine solche anatomische Zergliederung der Tragödie soll hier im Umriss gegeben werden.

Die Anatomie giebt das Bild eines gesetzmässigen Typus der

Organisation, wie er sich bei allen Individuen einer bestimmten Art von Organismen wiederfindet. Dabei liegt natürlich die Zergliederung einzelner Individuen zu Grunde, und man geht auch in der Regel von dieser bei der Darstellung des Typus aus, indem man an der Verbindung der Theile in einem Körper die Gesetze derselben für alle derselben Art zu erkennen sucht. Man kommt so am bequemsten gleich zu einer lebendigen Anschauung. Man erhält diese aber nicht frei von den allerlei kleinen Eigenthümlichkeiten des besonderen zur Zergliederung benutzten Individuums, und man erhält überhaupt ein mit der Fülle von Einzelheiten der Form aller Theile überladenes Bild, aus dem schwer ein einfach fasslicher Typus heraustritt. Sicherer gelangt man zu diesem, wenn man ein aus vielen Individuen gleicher Art abstrahirtes Bild als allgemeines Schema voranstellt, und dies dann nur durch Zergliederung eines einzelnen nachträglich zu bestätigen sucht. Dies wird um so mehr bei solchen Bildungen anwendbar sein, wo der kleinen Abweichungen von einer jeden allgemeinen Regel, der individuellen Züge in jedem einzelnen Falle so viele sind, wie bei Werken des menschlichen Geistes, der nie mit der Festigkeit von Naturgesetzen seine Typen wiederholt und sie dennoch im Allgemeinen immer wieder erkennen lässt. Desshalb suchen wir von jedem Haupttheil der Tragödie zuerst eine aus allen klassischen Beispielen hergeleitete Grundvorstellung zu gewinnen und sie dann besonders an einem vorzüglich gesetzmässig gebauten Stücke durch Zergliederung nachzuweisen. Hierzu soll als hervorragendes Musterwerk der deutschen Tragödie Schillers Wallenstein gewählt sein.

Das Erste, was zu einem Stücke gehört, sind die Personen, die darin auftreten. Wenn aber die Tragödie darauf abzielt, Mitleid zu erregen, so ist zuerst eine Person nöthig, der das begegnet, was unser Mitleid fordert, und dieses ist die Hauptperson des Stückes. Zur Herbeiführung und Vergegenwärtigung dessen, was ihr begegnet, dienen die Nebenpersonen.

Die Charaktere der Hauptpersonen in der Tragödie zeigen im Ganzen viel Uebereinstimmendes. Ein Mensch kann überhaupt auf zweierlei Art durch Bild oder Wort dargestellt werden, verschärft oder verallgemeinert, d. h. die eigenthümlichen Züge, wodurch er sich

von dem Bilde unterscheidet, welches wir von einem normalen Menschen im Allgemeinen haben, können stark hervorgehoben sein oder neben den allgemein menschlichen zurücktreten. Das Letztere ist die Regel bei den Hauptpersonen guter Tragödien, und es muss so sein, wenn viele Menschen im Stande sein sollen, das, was Jenen begegnet, mitzuempfinden. Denn wenn Jedem gleich etwas auffiele, worin der Held, der vor ihm erscheint, anders denkt und empfindet als er und die meisten andern seines Gleichen, so würde er sich schwer ganz an seine Stelle versetzen können, und das muss er, um Mitleid mit ihm zu haben. Schiller sagt sehr richtig: „wenn wir es nicht fühlen, dass wir bei gleichen Umständen ebenso würden gelitten und ebenso gehandelt haben, so wird unser Mitleid niemals erwachen."

Im Charakter der meisten Menschen sind die verschiedensten Anlagen und Neigungen gemischt, und die Eigenthümlichkeit einzelner Charaktere beruht nur auf dem Ueberwiegen der einen oder andern. Soll desshalb ein Charakter in seiner Eigenthümlichkeit dargestellt werden, wie dies in der Komödie geschieht, so wird eine Seite desselben, als alle andern beherrschend und unterdrückend, dargestellt werden. Die tragischen Helden dagegen geben die widersprechendsten Fähigkeiten zum Guten oder Bösen, zur Freude oder Trauer zugleich zu erkennen. Nur der Drang der Umstände, der auf sie einwirkt, bringt diese oder jene mehr zum augenblicklichen Ueberwiegen. Ehe es aber dazu kommt, haben wir schon zu erkennen Gelegenheit gehabt, wie die Fähigkeit dazu von Haus aus gar nicht so überwiegend angelegt war. So ist z. B. mit Recht von Bodenstedt hervorgehoben worden, dass Othello sehr mit Unrecht sprichwörtlich ein Ausbund von Eifersucht ist. Vielmehr zeigt er in seiner schwärmerischen Liebe zu Desdemona von vorn herein das argloseste Vertrauen, so dass es nur dem teuflischen Intriguenspiel des Jago und dem unglücklichen Zusammentreffen kleiner zweideutiger Zufälligkeiten gelingen kann, ihn durch die grundlosesten Zweifel an ihrer Treue ins Verderben zu stürzen. Eben darum aber ist dies gerade so furchtbar ergreifend.

Im Thun und Leiden kann der Mensch den Einwirkungen fremder Mächte auf ihn einen unbeugsamen Willen entgegensetzen, oder sich widerstandslos von ihnen beherrschen lassen. Keines von beidem sehen wir an den Personen, deren Schicksal am reinsten und mächtigsten ergreifend auf uns wirkt. Jedes von beidem würde diesen

Eindruck hindern. Um zu verhängnissvollen Thaten hingerissen zu werden, durch die wir einen Menschen sich selbst unglücklich machen sehen, muss er den Anreizungen dazu offen sein, weil wir es sonst unbegreiflich finden oder als frevelhaftes Spiel ansehen würden. Ein dämonischer Zug der innern Neigung zum Unrechten, wie er in Jedem schlummert, ist bei den tragischen Hauptpersonen deutlich erkennbar. Derselbe Mensch muss aber, ehe er diesem Zuge folgt, auch die Fähigkeit und Uebung des Zurückschreckens vor dem Unrecht zeigen, wenn er uns nicht mehr ein Gegenstand der Geringschätzung als der Theilnahme werden soll. So schwankend im Kampf zwischen der Lust zum Verbrechen und dem Abscheu davor erscheint Macbeth, und so wird er von vorn herein von seiner Frau geschildert:

„Du bist nicht ohne Ehrgeiz, möchtest gerne
„Gross sein, doch dein Gewissen auch bewahren,
„Nicht abgeneigt bist du vor unrechtem
„Gewinn; doch widersteht dir's falsch zu spielen."

Dieselbe Verbindung von Empfänglichkeit und Widerstandsfähigkeit, wie sie sich hier der Anreizung zum verderblichen Handeln gegenüber offenbart, muss auch im Ertragen des Leidens vorausgesetzt werden, wenn es einen tiefen Eindruck machen soll. Der Mensch, den es betrifft, muss nicht ohne Gefühl, aber auch nicht ohne Fassung sein. In dem Kampfe beider erkennen wir, wenn endlich das Leiden überwiegt, die Grösse desselben. Jeder Mensch hat mehr oder weniger die Anlage zu beiden, oder glaubt sie doch zu haben, und verlangt sie also auch an dem zu sehen, für den er sich lebhaft interessiren soll.

Wenn demnach die Hauptpersonen der Tragödie keine einseitig ausgezeichneten Charaktere sind und sein können, sondern in gewöhnlicher Weise gemischte Naturen, so bleibt doch ein Unterschied zwischen ihnen und dem gemeinen Durchschnittsmenschen, die Grösse. Alle Anlagen zu äusserer Erregung, zu innerer Bethätigung sind bei ihnen vertreten, aber alle stärker. Sie zeigen das gesteigerte Mass der Aktion aller Kräfte, sie erscheinen daher als Helden, befugt und befähigt, Alles, was in ihnen arbeitet, mit stolzer Freiheit geltend zu machen, Menschen mit klarem Geist und warmem Herzen, Menschen, wie man sie sich wünschen kann. Daher die Liebe und die Hoffnungen, mit denen der alte Moor an seinem Karl gehangen, die er so herzzerreissend von dem rohen Franz sich muss vorhalten lassen.

Der feurige Geist, der ihn für jeden Reiz von Grösse und Schönheit so empfindlich macht, diese Offenheit, die seine Seele auf dem Auge spiegelt, diese Weichheit des Gefühls, die ihn bei jedem Leiden in weinende Sympathie dahinschmelzt, dieser männliche Muth, das Alles sollte ihn „zu einem Helden, zu einem grossen, grossen Manne machen".

Das alles sind Züge nicht eines eigenthümlichen, aber eines bedeutenden Menschen, für den die kleinlichen Schranken der Aengstlichkeit, der Verstellung, der Lauheit, nicht existiren. Angeborene Freiheit, Wahrheit und innere Wärme des Geistes sind allen tragischen Hauptpersonen zukommende, für sie gewinnende Charakterzüge. Das Alles hindert nicht die Versetzung jedes Menschen, der überhaupt ein Kunstwerk geniessen kann, in die Stelle des Helden. Denn jeder bildet sich leicht und gern ein, dass diese Eigenschaften auch in ihm nur schlummern und sich zeigen würden, wenn er auch in die zu ihrer Entfaltung nöthige ausserordentliche Lage käme. In der That zeigt sich dann auch bei dem Helden erst nach und nach die vollkommene Erhebung über das gewöhnliche Mass durch das ungewöhnliche Schicksal, durch die Kämpfe, die in ihm sich bewegt haben. Er steigt auf eine Stufe der Freiheit und stolzen Sicherheit seiner selbst, auf der ihm der gewöhnliche Mensch, der in ruhiger Uebereinstimmung mit sich selbst fortlebt, nicht mehr ebenbürtig ist. Daher zeigen die tragischen Helden, besonders gegen das Ende, kein feines Ehrgefühl. Sie werden nicht von dem berührt, was den gewöhnlichen Menschen beleidigt. Als die letzten Römer in Shakespeares Cäsar zum letzten Mal mit ihren Gegnern reden, braust Cassius auf bei den Schimpfreden derselben, Brutus beantwortet sie ruhig, ja fast freundlich, und erscheint gerade darin als der grössere, den die Schmerzen um die zu Grabe gehende Freiheit weit über kleine persönliche Reizbarkeiten erhoben haben.

Von solchen Helden kann man es fassen, dass sie sich rücksichtsloser als andere von ihren starken Empfindungen, wenn dieselben einmal deutlich durchgedrungen sind, zum Kampfe mit überlegenen Mächten, seien es physische oder moralische, hinreissen lassen, dann aber auch die ganze Wucht des Schicksals zu tragen im Stande sind. Dadurch wird die Theilnahme an dem, was sie thun und leiden, ein so reines und erhebendes Gefühl, weil wir mit dem Eingehen in ihre

Persönlichkeit einen grösseren Massstab der Menschheit in uns selbst finden. Wir können dann denken wie der Tempelherr in Lessing's Nathan: „ich will mit Männern lieber fallen als mit Kindern stehn."

In dieser hervorragenden Stellung des Helden, in dessen grossem Thun und Leiden wir ganz aufgehen sollen, kann sich in der Regel nur Eine Person in jeder Tragödie befinden. Denn je mehr wir uns an ihre Stelle denken, um so mehr müssen wir den Eindruck aller andern sie umgebenden Menschen an ihrer Stelle auch auf uns wirken lassen, alle andern also uns gegenüber denken. An ihnen darf uns also auch immer mehr unterscheidende Charaktereigenthümlichkeit auffallen. Dies gilt aber nicht von allen Nebenpersonen gleich sehr. Die einen stehen dem Helden so nahe, dass sie fast gleich mit diesem handeln und empfinden, dass wir also auch mit ihnen uns gleich fühlen können, ohne dem Antheil an dem Hauptheldeu entfremdet zu sein; die andern stehen ihm feindlich gegenüber, müssen also auch uns stets fremd bleiben und von aussen auf uns einwirken.

Unter den Personen, die dem Helden zur Seite stehen, können wir wieder zwei Gruppen unterscheiden, solche, die mehr empfindlich als er, sein Leiden ganz, und ohne die Fähigkeit es abzuwehren, mit ihm durchmachen, und solche, die mehr entschlossen als er, auf sein Thun einen entscheidenden Einfluss ausüben. Während in ihm Abhängigkeit und Selbstbestimmung sich mischen, erscheint in diesen beiden neben ihm beides gesondert.

Die Personen, welche den Hauptheldeu als nächste Theilnehmer an dem, was ihnen begegnet, zur Seite stehen, brauchen keinen Antheil an dem dämonischen Zug des unbändigen Willens zu offenbaren, wodurch jene ihr Schicksal herbeiführen, sondern nur lebendige Empfänglichkeit für die Wirkung. In dieser Reihe stehen daher die reinsten und zartesten Gestalten des ganzen tragischen Spieles. Es gehören dahin die Personen, welche mit den Hauptheldeu durch die nächsten menschlichen Bande vereinigt sind, und dadurch von Allem, was ihnen begegnet, mitbetroffen werden, Verwandte, Freunde und besonders treue Liebende, wie Portia, die Gemahlin des Brutus im Julius Cäsar, wie Egmont's Clärchen und Leonore, die Frau des Fiesco. Sie beobachten die feinsten Aeusserungen der gewaltigen Erschütterungen, von denen die Brust des Helden bewegt wird, wenn sie noch kein anderes Auge bemerken würde, und zeigen sie uns.

So in König Heinrich IV. Lady Mortimer, die Gemahlin Heinrich Percys, die ihren Heisssporn bei Nacht belauert, wie er im Traume sich kämpfend abarbeitet, dass ihm der Schweiss von der Stirne rinnt und sein Gesicht aussieht wie das eines Mannes, der im heftigsten Rennen plötzlich den Athem anhält. Wenn wir uns den Eindruck vergegenwärtigen, den das Leiden der Hauptperson auf diese ihr zunächst Stehenden macht, so kann unsere Theilnahme für sie selbst dadurch nur gesteigert werden.

Diese Uebereinstimmung des Verhältnisses, in welches sich unser Gefühl zu den gemeinsam Betroffenen setzt, kann so weit gehen, dass sie abwechselnd in den verschiedenen Theilen des Stückes als Hauptperson erscheinen. So beschäftigt uns in Euripides' Iphigenie in Aulis zuerst nur Agamemnon, der sich mit Widerstreben entschliesst, seine Tochter zu opfern, nachher mehr diese selbst. In der Regel ist aber doch Eine Hauptperson ununterbrochen Hauptträger des Interesses. Namentlich treten, wenn ein zerstörtes Liebesglück den Mittelpunkt einer Geschichte bildet, beide Betheiligte fast gleich sehr in den Vordergrund; aber gerade die Liebe selbst wird man doch vorzugsweise mit dem einen Theil für den andern empfinden. Der erste ist dann die Hauptperson und als solche ein gemischter Charakter. Dem gegenüber kann der andere Theil, welcher uns mehr nur als Gegenstand der Empfindung des ersten gegenübertritt, schon etwas eigenthümlicher charakterisirt und dadurch im engeren Sinne liebenswürdiger erscheinen, weil sich ja gerade an die Eigenthümlichkeiten des Charakters die Liebe anheftet. So ist Clavigo der tragische Hauptcharakter, gemischt aus rücksichtsloser Selbstüberhebung und feiner Empfänglichkeit für die reinste Neigung und den Schmerz über die Verflüchtigung derselben, Maria dagegen nur nach der letzteren Seite ihm gleich und dadurch mit ihm unglücklich.

Auf der andern Seite sind den aus offenem Gefühl und unnahbarer Energie gleich gemischten Hauptpersonen auch solche nebengeordnet, welche nur die letztere rein darstellen, nicht sowohl mit ihnen empfinden, als ihr Thun bestimmen. In ihnen entwickelt sich mit harter Consequenz die verhängnissvolle Energie der Leidenschaft. Mit überlegener Klarheit und Bestimmtheit drängen sie zur Geltendmachung derselben ohne alle Scheu vor weicheren menschlichen Regungen, für die sie wenig Sinn und Verstand zeigen. Sie stehen

dadurch der Hauptperson im Ganzen ebenso nahe wie jene, unserem Gefühle aber keineswegs. Wir bewundern in ihnen die Kraft des Willens; aber wir können nicht mit ihnen empfinden. Sie stellen uns die Seite des Hauptthelden dar, durch deren Ueberhandnehmen er zu Grunde geht, ohne die, welche uns dies als Folge einer traurigen Verwicklung bedauern lässt. Brutus leidet bei dem Plane zur Ermordung Cäsar's an einer tiefschmerzlichen Unsicherheit. In Cassius ist der Gedanke ohne alle Bedenken wirksam. Ebenso bietet auch hierfür Clavigo ein vortreffliches Beispiel in der eckigen Figur des Carlos. Mit einer Entschiedenheit und Sicherheit, die einer besseren Sache würdig wären, will er das Glück seines Freundes durch kaltes Abstreifen der Neigung zu Maria von einer, wie ihm scheint, hemmenden Fessel befreien. Der Gedanke der Treue ist ihm fremd und kann ihm nicht imponiren, weil er bei Clavigo, wieder erwacht, doch nicht eine der seinigen ebenbürtige Festigkeit erlangt. Er kennt und respectirt nur ein fest entschlossenes „Ent- oder -weder", und daran fehlt es eben bei Clavigo, und darum hat Carlos in seiner Art Recht und giebt den Ausschlag. Das böse Princip, das in dem Hauptthelden mit dem besseren herzergreifend ringt, tritt uns in ihm selbständig gegenüber, und mit Schaudern sehen wir es den Sieg erringen. Mephistopheles ist die bewusst abstrakte Carrikatur davon.

Noch fremder und kälter sind uns die Personen gegenüber gestellt, die mit dem Hauptthelden nichts gemein haben, ihm feindlich entgegenarbeiten. Sie sind uns nur von der Seite dargestellt, von der sie ihm erscheinen, als gefühllose Gegner, und können auch, weil wir uns gar nicht in ihre Lage versetzen sollen, von einer einseitigen Eigenthümlichkeit gekennzeichnet sein; ihr Handeln soll uns zwar klar, aber nicht so natürlich erscheinen, dass wir den Drang dazu theilen könnten. Darum braucht es nun keineswegs immer an sich ganz unberechtigt zu sein, wie das uns menschlich näher Gerückte der Hauptperson es ist, und sich besonders in den Helfern zu erkennen giebt, welche sie verhängnissvoll weitertreiben. Dies macht gerade die Theilnahme an den Unglücklichen, die wir in begreiflicher Aufregung verhängnissvoll fortgerissen sehen, zu einem so reinen Gefühl, dass wir ihren Gegnern Recht geben müssen, und doch mit dem Herzen nicht lebhaft auf ihre Seite treten, jene gleichgültig fallen sehen können. In der Durchführung dieses Gegensatzes ist Euripides

unübertroffen. In seinen grossartigsten Stücken sind die Helden, oder vielmehr Heldinnen Barbaren und als solche, unterdrückt und zugleich gewaltsam widerstrebend, leiden und thun sie Entsetzliches. Medea, von Jason treulos verlassen, würgt ihre Kinder, Hekuba den Mörder ihres Sohnes. Ihnen gegenüber stehen die Griechen als die nach der Auffassung des Dichters und seiner Zuschauer berechtigteren Gegner; Odysseus und Menelaus, die Führer gegen Troja, handeln consequent überlegen gegen die barbarische Roheit. Selbst der treulose Jason, der seine erste, aus dem Lande der Barbaren von der berühmten Abenteuerfahrt mitgebrachte Gattin und Mutter seiner Kinder verstösst, um durch eine neue Verbindung mit einer griechischen Königstochter eine festere Stellung zu gewinnen, weicht von der Anschauungsweise der Zuschauer, wie sie Euripides voraussetzt, nicht weit ab. Auch sie werden denken, die Fremde sei für die rückhaltlose Hingebung, mit der sie ihm nach Griechenland gefolgt ist, schon belohnt genug dadurch, dass sie in der Heimath der höheren Gesittung aufgenommen und bekannt geworden sei. Trotzdem musste, wie uns, so auch schon dem stolzesten Athener ihre trostlose Lage und die rohe, aber wahrhaft menschliche Aufbäumung ihrer Natur menschlich rühren und die Kälte, mit der Jason ihr gegenübertritt, im Vergleich damit auch kalt lassen, selbst wenn er Barbaren gegenüber vielleicht ebenso rücksichtslos handeln zu dürfen glaubte.

Hinter den grossen Gestalten allen, Hauptheldeu der Tragödie mit Genossen und Gegnern, stehen endlich in näherer oder entfernterer Beziehung zu beiden die vollkommen untergeordneten Nebenfiguren, die in der alten Tragödie als Chor zusammengefasst waren. Sie drücken die Stimmung bescheidener Zuschauer gegenüber den grossen Thaten und Leiden der gewaltigen Helden aus. Sie können, wie die Zuschauer die Leidenschaft der Helden mitfühlen, ohne sie doch zu theilen.

Blicken wir nun auf Schiller's Wallenstein, so scheint gleich die Hauptperson kein sehr sprechendes Beispiel von dem unbestimmten Charakter zu geben, den wir als allgemeinen Typus eines tragischen Helden vorausgesetzt haben, von jener allseitig ausgebildeten, mit sich selbst oft streitenden Mischung verschiedener Anlagen. Die Geschichte giebt ein viel einfacheres, schroff eigenthümliches Bild von Wallenstein, und Schiller unterlässt nicht, uns gleich im Prolog

daran zu erinnern, ihn uns als einen „verwegenen Charakter“ vorzustellen,

„Der ungesättigt immer weiter strebend,
„Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel.“

Doch ganz entgegengesetzt diesem rohen, abstossenden Eindrucke, der in der Geschichte von Parteileidenschaften gesteigert oder bemäntelt fortlebt, fasst der Dichter seine künstlerische Aufgabe ihm und uns gegenüber:

„Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
„Auch eurem Herzen menschlich näher bringen.
„Denn jedes Aeusserste führt sie, die Alles
„Begrenzt und bindet, zur Natur zurück.
„Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang.“

Der Mensch als solcher, als ein uns allen gleich empfindendes Wesen, soll uns, aus dem verwegenen Charakter herausgeschält, noch als Gegenstand der Theilnahme gezeigt werden.

Wie der Dichter dies bewirkt hat, legt er selbst noch deutlicher in dem Abriss dar, den er vom Charakter des Helden in den Briefen an Körner giebt. Er hat den Grundzug des Ehrgeizes in ihm nicht verwischt, aber durch andere aufgewogen, mit denen er sich unter glücklicheren Umständen zur reinsten und glänzendsten Heldengrösse hätte mischen können. „Herrschsucht füllt seine Seele nicht aus — er war empfänglich für Freundschaft — war geneigt zum Vertrauen — und eben diese liebenswürdige Inconsequenz stürzte ihn.“ Liebenswürdige Inconsequenz, also das Gegentheil einer festen Charaktereigenthümlichkeit, das ist der Grundzug und die disponirende Eigenschaft für den tragischen Helden. Zwar in der vollen tragischen Verwicklung hat ein verhängnissvoller Zug alle andern Fähigkeiten Wallenstein's überwachsen, so dass der vorher wärmste Anhänger zu ihm sagen kann:

„Wie das gemüthlos blinde Element,
„Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schliessen,
„Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.“

Früher aber hat sich in dieser reinen Seele das Bild seines grossen Herrschertalents ganz anders gespiegelt, hat derselbe Max ihn als die edelste, des seltensten Vertrauens werthe Natur gefeiert und noch, als er schon weiss, zu welchem Schrecklichen sie verirrt ist, ruft er sein besseres Selbst in ihm an:

„Sieh, deine reinen edeln Züge wissen
„Noch nichts von dieser unglücksel'gen That,
„Nur deine Einbildung befleckte sie,
„Die Unschuld will sich nicht vertreiben lassen
„Aus deiner Hoheit blickenden Gestalt."

Dies soll auch keine Täuschung sein; denn auch nachdem der Entschluss zu dem Verbrechen gefasst ist, das die wilde Herrschsucht zu wagen antrieb, ist sich Wallenstein selbst noch aller besseren sittlichen Motive klar bewusst, die ihn hätten davon abhalten müssen, und ist mit stetem innerem Widerstreben in das Netz der Versuchung gegangen, in das er sich arglos spielend verstrickt hat. Freilich sind auch sonst schon alle rein menschlichen Züge in ihm durch den beständigen Reiz zum alleinigen Ringen nach Ansehen und Einfluss, der in seiner ganzen Laufbahn gelegen hat, ziemlich verdunkelt und verzerrt, aber doch nicht ganz unkenntlich gemacht. Die Liebe des Vaters zu seiner Tochter ist freilich nur eine ziemlich äusserliche, wenig tief menschlich eingehende, wenn sie nur darauf ausgeht, eine Krone auf ihrem Haupte sehen zu wollen, und die Wünsche und Neigungen in ihrem eigenen Herzen spöttisch gering schätzt; aber als ihr zertretenes Glück ihm zu Füssen liegt, erwacht doch ein innigeres, verwandteres Verständniss dafür in ihm als in der übrigen theilnehmenden Familie. Sein blindes Vertrauen zu einzelnen Personen hat sich freilich zu einer Thorheit ausgebildet; aber es ist eine Thorheit, die eine fast kindlich unverdorbene Seele erscheinen lässt.

Wenn sich nun alle diese Züge doch bei Wallenstein in der That nicht so frei und offen enthüllen, wie man es sehen möchte, ehe sie verhüllt werden, so bedurfte er mehr als andere tragische Helden der Ergänzung durch eine Nebenfigur der Art, wie sie die edlere Seite einer heroisch gemischten Natur abspiegelt, ohne den Zusatz der dämonisch entgegen arbeitenden bösen Neigung seines Innern. Eine solche idealische, rührend ansprechende Seitenfigur ist darum hier so ausgebildet wie in keiner andern klassischen Tragödie, eben so glatt ausgesondert und scharf dem ganzen Helden zur Seite gestellt, wie das Gegentheil, der nur dämonische Theil neben Faust in Mephistopheles. Schiller selbst sagt von Wallenstein: „um ihn für uns zu gewinnen, war Max schlechterdings nöthig." Wallenstein selbst kommt sich durch den Tod des jungen Freundes kurz vor seinem eigenen schon wie verstümmelt vor und blickt auf ihn wie

auf sein besseres Selbst zurück. „Denn er stand neben mir wie meine Jugend.“ Trotz dieser idealischen Färbung, mit der Max als einzige rein erfundene Figur in der Reihe der historischen Kameraden von grob realistischen Physiognomien auftritt, ist er doch nicht zu einer unwahren Erscheinung verflüchtigt, sondern als begeisterter, reiner Verehrer des fertigen Helden ganz lebendig. Ja, seine Entstehung im Geiste des Dichters entbehrt gar nicht aller historischen Grundlage. Die meisten Hauptleute der Wallensteinischen Armee waren, würdig der Horden, welche sie führten, zusammengelaufene Abenteurer, denen an der Sache, für die sie kämpften, wenig oder nichts gelegen war. Eine rühmliche Ausnahme machte Pappenheim, ein Landeskind und eifriger Katholik, der mit Interesse für die kaiserliche Sache im Reiche sich schlug, zugleich aber auch ein ganzer Soldat und schwärmerischer Anhänger des Friedländers. Es liegt sehr nahe, dass man sich fragt, wie dieser sich zu einer schmerzlichen Wahl, einem Kampfe zwischen der Pflicht gegen den Kaiser und der Anhänglichkeit an Wallenstein hätte gedrängt sehen müssen, wenn er den Verrath des letzteren noch mit erlebt hätte. Gewiss nicht ohne Beziehung hierauf hat ihm Schiller aus der fingirten eigenen Wahl seines Regiments den jugendlichen Nachfolger gegeben, und diesen dann nachher auch ganz wie ihn enden lassen, indem er mit den kühnen Reitern vergeblich tapfer voranstürmt.

Eine ganz andere Art von Ergänzung ist ihm dagegen in der Gräfin Terzky gegeben. Bei ihr zeigt sich die andere Seite seines Wesens, die Leidenschaft, die nur in der vollen Bethätigung seiner Fähigkeit zum Steigen über die Häupter der Menge eine nie zu erfüllende Befriedigung sucht, zu voller Consequenz gesteigert, mit der sie ihn verhängnissvoll fortreisst.

Und ein ähnlicher Repräsentant des rücksichtslosen Handelns ist auf der Seite der Gegenpartei Buttler. Die Hauptperson derselben aber, Octavio Piccolomini ist im Grunde ein ruhig gemässigter, rechtlicher Mann, der nicht mehr und nicht weniger thut, als seine vorgeschriebene Schuldigkeit. Kann auch selbst in seinem Sohne der Verdacht aufsteigen, dass er mit Vorsatz den Sturz Wallenstein's habe betreiben helfen, um in Folge desselben selbst zu steigen, so ist derselbe doch durch nichts deutlich begründet, und Schiller bezeugt auch, dass er ihn durchaus nicht habe verabscheuungswürdig dar-

stellen wollen. Wir müssen ihm fast eben so vollkommene Berechtigung seines Handelns zuerkennen, wie seinem Sohne; aber dennoch gewinnt er nicht den warmen Antheil von uns, wie jener und der Held, den sie beide stürzen helfen. Denn er thut seine Schuldigkeit mit Ruhe. Wie sollten wir uns darüber beunruhigen? Und wenn wir dann das rührende Zutrauen sehen, mit dem sich Wallenstein, wenn auch in noch so schlechter Sache, auf ihn verlässt und eben dadurch von ihm übervortheilt wird, muss er auch uns ein Gegenstand der Abneigung sein, wenn wir ihm auch nichts vorzuwerfen haben.

Alle andern Nebenpersonen ordnen sich diesen Hauptrepräsentanten leicht neben. Am meisten ohne eine nach der einen oder anderen Seite hin neigende Eigenschaft steht als theilnehmender Zuschauer am Ende des Stückes der bescheidene Jugendfreund des gewaltigen Helden. Gordon ist das volle Gegentheil jeder Art von Heroismus. Er drückt, wie der Chor im griechischen Drama, den Sinn des Zuschauers aus, wenn er zu dem ganz willenstarken und gefühllosen Buttler sagt:

„O Gott! was sein muss, seh' ich klar wie Ihr,
„Doch anders schlägt das Herz in meiner Brust."

Wenn die Hauptperson der Tragödie es ist, für die unsere Theilnahme durch das Spiel erregt werden soll, so wird diese Wirkung selbst hervorgebracht durch den Verlauf der dargestellten Begebenheit, in welche die Personen verwickelt sind. Er ist es, was uns unmittelbar in Erregung setzt. Aber die Lebendigkeit dieser Wirkung hängt nicht ab von der Grösse eines erschütternden Ereignisses an sich, sondern von der wohlgeordneten Folge der erschütternden Momente, von denen einer den andern nothwendig hervorruft und hervorhebt. Deshalb hat schon Aristoteles die Anordnung der Geschichte (oder die „Fabel") in der Tragödie als die eigentliche Hauptsache bezeichnet, und Schiller rühmt, dass er damit recht den Nagel auf den Kopf getroffen. Wie der Hauptheld vor den Übrigen unser Auge auf sich ziehend hervorragt, so vor den erschütternden Lagen, in die er versetzt wird, ein grosser Hauptmoment, in dem der grösste Eindruck auf ihn wirkt und sein Schicksal entscheidend bezeichnet. Ein solcher Eindruck ist gegeben, wenn ein Wendepunkt in seiner Lage eintritt, oder ihm selbst zuerst klar wird, durch den er im

Uebergang zwischen zwei entgegengesetzten Stimmungen gezwungen ist, einen Augenblick anzuhalten und sein ganzes Schicksal plötzlich auf sich zu nehmen.

Wir wissen, wenn dieser Moment eintritt, dass die Zustände, zwischen denen ein Uebergang stattfindet, nicht nur vorübergehend einmal wechseln, sondern der eine zuvor das ganze geistige Leben des Helden beherrscht hat, der andere ihn nachher für unabsehbare Zeit beherrschen wird, und dass also eine nicht wieder rückgängig zu machende Veränderung mit ihm vorgeht, die uns mit ihm tief erschüttert. Die entgegengesetztesten Stimmungen des ganzen inneren Lebens sind ein freudig gehobenes Streben und ein schmerzlich niederdrückendes Leiden. Beide sind im gewöhnlichen Leben beständig abwechselnd im Menschen lebendig, und wenn sie sich nicht klar von einander abheben, ermüdet sich in ihm die Fähigkeit zu beiden und weicht einer allgemeinen Abspannung. Wenn dagegen das Eine das Andere deutlich ausschliesst, ist der innere Zustand ein in sich klar und rein ausgesprochener. Der plötzliche Uebergang zwischen beiden bringt aber einen innern Umschlag der ganzen geistigen Thätigkeit hervor, indem sich ihre ganze Kraft mit Erhabenheit offenbart. Die Kunst zeigt uns die Helden nach einander in beiden scharf entgegengesetzten inneren Zuständen, in Streben und Leiden, als rein verständlichen Stimmungen; dazwischen aber auf dem Uebergange zwischen beiden angehalten und in kritische Spannung versetzt.

Der Uebergang kann ein doppelter sein: ein leidender Zustand kann durch eine glückliche Krisis, in der sich die Kraft des Willens aufrafft, in ein muthiges Streben übergeführt werden, oder ein solches kann zuerst vorhanden gewesen sein und durch eine unglückliche Krisis gelähmt werden, worauf ein leidender Zustand an die Stelle tritt. Beides kommt in Tragödien vor, wenn wir den Begriff dieser Kunstform in dem alten, weiteren Sinne nehmen; denn dann gehören dazu auch die Schauspiele, die einen glücklichen Ausgang haben. Doch werden sie immer eine weniger typische Nebenform der Tragödie bleiben. Dies hat einen äusseren und einen inneren Grund. Der äussere liegt darin, dass das Hervorbrechen eines frischen, wirksamen Strebens aus lange bestandener Muthlosigkeit als ein rein innerlicher Vorgang nicht leicht äusserlich vergegenwärtigt werden kann. Haben wir uns bis zu dem entscheidenden Momente an die Stelle des Helden

versetzt, und soll uns der darauf einsetzende Umschlag mit ihm ergreifen, so muss es uns vorkommen, als würde nun auch in uns der strebende Wille lebendig. Tritt dies aber bei dem, der uns vor Augen gestellt ist, nicht gerade in demselben Augenblicke ein, in welchem wir die Nöthigung dazu empfinden, so muss es uns überraschen und in der Illusion der Versetzung in seine Stelle stören. Es kann zwar ein wichtiger äusserer Umstand ziemlich plötzlich die Nöthigung zum Hervorbrechen des Willens motiviren; sie ist aber doch damit immer noch nicht ganz unmittelbar gegeben, und der Uebergang bleibt immer ein schwer äusserlich aufdrängbarer Vorgang. Mit dieser äusseren Schwierigkeit der Darstellung einer glücklichen Wendung hängt der innere Grund ihrer geringeren Wirksamkeit in der Kunst zusammen. Die Ueberwindung eines Druckes, der das freie Spiel des Muthes niedergehalten hat, ist, so plötzlich sie auch hervortreten mag, doch im Grunde eine mehr allmählig sich vorbereitende Entwicklung und setzt als solche auch immer einen einigermassen ruhig in sich gegründeten Charakter voraus. Daher sind die Hauptpersonen solcher Stücke mit glücklichem Ausgang immer etwas ähnlicher den episch ruhigeren Nebenpersonen als den leidenschaftlich erregten Hauptheldeu der Tragödie im engeren Sinne. Es wird durch sie und für sie mehr nur eine zur Nachfolge anregende Anerkennung oder Bewunderung als ein eigentlich tief ergreifendes Mitgefühl bei dem Zuschauer erweckt.

Wird dagegen ein Uebergang aus hoffnungsvollem Streben in erliegendes Leiden vorgestellt, so ist der Eintritt einer solchen Krisis viel leichter äusserlich mit klarer Notwendigkeit herbeizuführen. Sie wird, wenn die Seele des Helden eben noch hoffnungsvoll gehoben gewesen ist, plötzlich durch einen äusseren Eindruck, der ihm die Erfolglosigkeit seines Strebens klar vor Augen stellt, herbeigeführt. Wenn wir uns dann vorher in seine Lage versetzt hatten, werden wir nun auch den Umschlag derselben sofort mit ihm empfinden. Es wird dazu keiner weitläufigen Aeusserung desselben bedürfen. Die Sache versteht sich von selbst. Sofern uns aber doch auch ein deutlicher Ausdruck der Stimmung des Helden entgegentreten muss, welcher uns von der fortdauernden Gleichheit dessen, was der Held empfindet, mit dem, was wir an seiner Stelle glauben empfinden zu müssen, überzeugt, so ist auch dieser ein sehr einfach verständlich zu

machender. In der starren Anhaltung des Athems, in der er auf der Höhe eines Seufzers ganz stillsteht und kein Zeichen fortgehender Erregung mehr und noch keins von Herabsinken giebt, fühlen wir mit ihm die unentfliehbare Nähe des Schicksals, das ihn ereilt hat. Der Pulsschlag seines Lebens setzt aus, aber die Kraft, die in ihm gearbeitet hat und noch nicht abgespannt ist, hält seine Seele noch unbeweglich aufrecht, wie Niobe zu Marmor wird, als sie ihre Kinder von den Pfeilen des rächenden Gottes fallen sieht, den stieren Blick zum unerbittlichen Himmel erhoben.

Der entscheidende Moment wird deshalb auch nicht durch besonders bedeutende Worte der dramatischen Dichtung, sondern vielmehr durch eine tiefe Pause bezeichnet. Hebbel hat in einer weniger bekannten Tragödie, in der Maria Magdalena versucht, bezeichnende Worte an die Stelle zu setzen. Ob sie im Spiel die starre Pause ersetzen können, ist fraglich; aber sie drücken die Stimmung richtig aus. Die Unglückliche, der plötzlich klar wird, wie glücklich sie hätte sein können, und wie sie es selbst durch einen grossen Fehltritt auf immer sich abgeschnitten hat, sagt: „mir ist, als wär' ich auf einmal tausend Jahr alt geworden, und nun stünde die Zeit über mir still. Ich komm' nicht zurück und auch nicht vorwärts." Wird es uns nun in einem solchen erhabenen Ruhepunkte der Handlung vollkommen gegenwärtig, wie in ihm die ganze Wucht des unendlichen Schmerzes auf der Seele des Leidenden ruht, so dass sie sich nicht mehr dagegen aufrichten kann, aber auch noch nicht unter ihr niedersinkt, so erscheint uns die menschliche Natur im Helden und in uns selbst mit ihm in ihrer vollen Grösse, weil sie trägt, was ihr ganzes Dasein vernichten zu müssen scheint. Dies ist der Kern der Wirkung jeder grossen Tragödie im engeren Sinne. Er tritt in der Mitte des ganzen Stückes ein, also bei der gewöhnlichen Eintheilung des ganzen Verlaufes in fünf Akten im dritten. Ist kein solcher Mittelpunkt der ganzen Entladung des Schicksals deutlich gegeben, so hat die ganze Composition keine Einheit. Ist er aber deutlich hervorgehoben, so fasst sich hier der Eindruck des Schicksals zusammen, wie Schiller sagt:

„Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt."

Zu diesem Mittelpunkt beziehen sich als Vorbereitung und Auflösung der kritischen Spannung des Gefühls in ihm die beiden vorher-

gehenden und nachfolgenden Hälften des ganzen Stücks. Bleiben wir vorerst bei dem nächsten stehen, was diesem Mittelpunkt im dritten Akte selbst beigeordnet ist, so sind es hauptsächlich theils kleinere ähnliche, auch schon kritisch einsetzende Eindrücke, theils solche, die ihnen als Einleitung und Abschluss zur Seite stehen. Mehrere Eindrücke können den Helden treffen, die seine Hoffnung erschütternd zum Stillstand bringen; aber einer ist dann doch immer der endgültig entscheidende, der seinen Widerstand vollkommen lähmt. Es kann auch dasselbe entscheidende Ereigniss, das die vernichtende Wendung seines Glückes herbeiführt, zweimal vorgestellt sein, erstens, indem es geschieht, zweitens, indem es ihm bekannt wird und also erst zur Wirkung auf sein Gefühl kommt. Letzteres ist dann der Hauptmoment; die furchtbare Wirkung desselben auf den Helden wird aber vom Zuschauer schon vorher empfunden, oder zugleich auch von einer dem Helden sehr nahe stehenden Nebenperson.

In Romeo und Julia ist die entscheidende Begebenheit, welche die Glücklichen für immer trennen muss, die Ermordung Tybalt's, des Vetters der jungen Frau, durch ihren Gatten. Romeo empfindet dies gleich nach der That kurz, aber bestimmt, und ruft aus: „ich Narr des Glücks!" Dann stürzt er weg, und ausführlicher wird uns erst die ganze Grösse des von nun an besiegelten Unglücks der Liebenden klar vor Augen gestellt, als Julia den Mord und zugleich die für sie noch schrecklichere Folge desselben, Romeo's Verbannung, erfährt. Nachträglich wird uns dann auch dieser noch in seinem vollen, aber schon etwas austobenden Schmerz gezeigt. Er wird dadurch mehr Nebenperson; denn die ganze Klarheit des grössten Schmerzes im ersten Einsetzen theilen wir nur mit Julie. Das doppelte Auftreten dessen, der ihr in diesem furchtbaren Momente fern ist, verhält sich dazu wie Vor- und Nachspiel. Ausserdem gruppiren sich aber im dritten Akte um die Krisis noch zwei Nebeneindrücke, als Einleitung ein letztes Auflodern freudig hoffnungsvoller Stimmung, als Nachspiel tumultuarischere Schrecken. So geht in Maria Stuart der entscheidenden Scene, in der der Streit der Königinnen unlöslich wird, im Monolog der Maria der rührende Ausdruck des Gefühls der neuen Freiheit im Garten voraus, und es folgen die wilden Ausbrüche der Leidenschaft des tollen Mortimer nach dem Mordversuch auf Elisabeth.

In grösserer Ausdehnung entfalten sich aber die einfacheren Stimmungen, zwischen denen die Krisis des drittes Aktes den Uebergang bildet, im Anfang und am Ende des Stückes. Im ersten Akte sehen wir, wie der Held zu dem leidenschaftlichen Streben fortgerissen wird, in dem er seine Befriedigung sucht, aber schliesslich nicht finden soll; im fünften Akt löst sich die ängstliche Spannung der Vernichtung seines Glücks in den reinen Schmerz des völligen Untergangs auf. Im ersten Akt beginnt nach den nöthigsten Darlegungen der Vorgeschichte die tragische Aufregung des Helden mit einem äusseren Eindrucke, der das Gleichmass seiner Seele stört und die leidenschaftliche Auflehnung gegen das Schicksal in ihm weckt. In dieser Aufregung wird es uns begreiflich, dass er zu verhängnissvollen Schritten sich fortreissen lässt und in ihnen Befriedigung sucht; dadurch wird der Knoten des Verhängnisses geschürzt, in welches er nachher unauflöslich verstrickt werden soll.

So wird im ersten Akt der Räuber Karl Moor durch die Nachricht, dass sein Vater ihn verstösst, zur Hingabe an die verbrecherischen Pläne seiner Genossen fortgerissen. Zuvor ist er, von Reue über sein bisheriges ausgelassenes Leben getrieben, auf dem Wege gewesen, dem edleren Zuge seines Herzens zu folgen und in die Arme des Vaters und der Liebe zurückzukehren. Nun ist ihm dies plötzlich abgeschnitten, und verzweifelnd wirft sich die ganze Energie seines Muthes auf die Befriedigung der Wuth gegen die Menschheit, die ihn verstossen hat. Das Gegentheil dieser Aufraffung der ganzen Kraft des Helden zu seinem eigenen Verderben ist die Vollendung desselben im fünften Akt. Ebenso vollkommen, wie dort jedes andere Gefühl vor der entfesselten Energie des Willens schwieg, ist hier im Gefühl der Vernichtung jede Willenskraft erloschen. Das unabänderliche Schicksal vollzieht sich mit Nothwendigkeit, ohne dass der Held noch etwas dafür oder dagegen thun kann, und der Antheil, den wir in diesem widerstandslosen Erliegen an ihm nehmen, wirkt auf uns als eine abschliessende Beruhigung im Vergleich mit der ängstlichen Spannung, von der wir im dritten Akt ergriffen wurden, wenn sein Glück sich plötzlich wendete.

Die bisher einander gegenüber gestellten Stücke des Verlaufs, Anfang, Mitte und Ende, Einleitung, Krisis und Auflösung der tragischen Begebenheit, gehen aber nicht unmittelbar in einander über,

und es treten deshalb noch zwei Akte dazwischen, der zweite und vierte, welche den Uebergang vom ersten kühnen Anlauf des Helden zum Stillstand seiner Hoffnung und von diesem zur endlichen Vernichtung bilden.

In diesen Akten tritt die Aufregung, in die wir mit ihm selbst versetzt werden, etwas mehr zurück; er tritt entweder gar nicht auf, oder doch nur so, wie es nöthig ist, um die Handlung mit Notwendigkeit von der früheren zur folgenden Stufe weiter zu führen. Was er thut, ist nicht Folge einer neuen leidenschaftlichen Erregung, sondern die einfache Fortsetzung des bereits Begonnenen; im zweiten Akte die Durchführung des im ersten gefassten Entschlusses, wie die Ermordung Duncan's durch Macbeth, im vierten der Uebergang zu Schritten, welche nach der ersten Entscheidung im dritten unvermeidlich sind. Was er empfindet, ist nicht mehr die erste grosse Aufregung kühner Thatenlust am Anfange und noch nicht die reine Ergebung in das Unvermeidliche am Ende. Die Gesammtstimmung des Helden in diesen Akten gleicht also mehr als das grosse Pathos der drei andern dem verworrenen Gemisch von Thun und Leiden im gewöhnlichen Leben.

Ausserdem treten nun aber hier die feindlichen Mächte mehr in den Vordergrund, deren Wirken nöthig ist, um aus dem, was der Held gethan hat, das was er leiden muss, herbeizuführen. Wenn wir in den drei anderen Akten ganz in die Stimmung des Helden versetzt waren, um das was er thut und leidet, mit ihm zu theilen, werden wir hier in eine etwas ruhigere Entfernung gerückt, um die Nothwendigkeit einzusehen, dass es nicht anders sein kann. Indessen wird doch die tragische Stimmung im Ganzen forterhalten dadurch, dass die Nebenpersonen die grossen Erschütterungen des Hauptheldeu vor- und nachempfinden, oder auch selbst von Schrecken betroffen werden, die mit jenen zusammenhängen. Selbst für Personen der Gegenpartei kann bei einem sehr reichen tragischen Stoff in diesen Zwischenpartien vorübergehend eine volle tragische Theilnahme gefordert werden, so neben Macbeth im zweiten Akte für die Söhne des gemordeten Königs, im vierten für Macduff, der die Nachricht der Ermordung der Seinigen durch Macbeth mit stummem Schmerz empfängt und sie nachher an ihm rächen soll.

Auch für die Nachweisung eines so klar geordneten Verlaufs der

Handlung, wie er hier als allgemeine, aus der grossen Mehrzahl klassischer Beispiele entnommene Regel hingestellt ist, erscheint nun Schillers Wallenstein auf den ersten Blick nicht als das geeignetste Musterstück, da er aus drei Theilen besteht, von denen nur der letzte, „Wallensteins Tod", wie schon die Ueberschrift sagt, als vollständig regelmässiges Trauerspiel in fünf Akten gelten soll und kann. Man hat sich viel Mühe gegeben, auch in den vorhergehenden einen eigenen Plan von dramatischer Verwickelung zu erkennen oder alle drei als eine grosse tragische Composition zusammenzufassen, in der sich, nur weiter ausgebreitet, ein ähnlicher Verlauf, wie sonst in einfachen Stücken, sollte durchführen lassen. Umsonst. Nicht nur das Lager ist, wie es im Prolog deutlich ausgesprochen ist, nur ein Vorspiel, sondern auch die Piccolomini. Nur ein einziger grosser Conflikt ist in der ganzen Dichtung: der übermüthige grosse Feldherr kann und will dem Kaiser, seinem Herrn, nicht mehr gehorchen, spinnt Verrath, untergräbt aber damit zugleich den sonst so festen Grund, auf dem seine eigene Grösse ruht, wird von seiner Armee verlassen und fällt. Dieser Conflikt ist in den Vorspielen nur vorbereitet, nicht eingeleitet. Noch in der letzten Scene der Piccolomini ist deutlich die Möglichkeit ausgesprochen, dass die ganze drohende Verwicklung sich noch in nichts auflösen kann, wenn auch die Stimmungen und Gegensätze schon sehr gespannt sind.

Wie diese ganze grosse Vorbereitung des eigentlich tragischen Spiels aus den ersten Ansätzen desselben herausgewachsen ist, erkennt man recht klar, wenn man die Reihe der Briefe Schiller's über die Entstehung des Werkes vergleicht. Der ursprünglich erste Akt der Handlung schwillt in Folge der weitläufigen historischen Exposition, deren er des Stoffes wegen bedarf, so an, dass er sich zu mehreren ausdehnt, und also die Schürzung des tragischen Knotens sich immer tiefer in die späteren hineinschiebt, bis dann endlich mit der Aussonderung eines ersten Stückes Raum gewonnen wird. Nun kommt der Anfang der Handlung, die entscheidende Besiegelung des Verraths zunächst in das erste Stück, und die Einheit der ganzen Handlung droht zerrissen zu werden. Das Schwellen dauert aber noch fort. Es tritt nun erst recht ein, was Schiller in dürren Worten eingesteht, dass ihn hier ein epischer Geist angewandelt habe.

Alle dramatischen, zu Handlung und Collisionen drängenden

Scenen im Vorspiele sind nur vorgreifende Ansätze zu dem, was in der Tragödie oft ganz ähnlich wieder aufgenommen und erst entscheidend wird, wie Wallenstein's immer noch nicht ganz definitive Anstalten zum Verrath, und Oktavio's ebenso nur eventuelle Gegenanstalten. Dafür werden wir aber hier erst mehr in Ruhe mit den Umständen und Personen bekannt gemacht, die in der Tragödie in verhängnissvollen Conflikt kommen sollen. Besonders die edelsten Gestalten, die unser Gefühl in der wenig ansprechenden Action des Verraths und der Verurtheilung eines rebellischen Generals durch ihre Liebe zu ihm für ihn selbst erwärmen sollen, werden uns hier im Voraus noch in der reinen Sicherheit ihres edlen Bewusstseins gezeigt, über die erst allmählich der Schatten bevorstehender Kämpfe geworfen wird. Der Kürassier kann noch als braver Soldat für den gewaltigen Kriegsherrn schwärmen. Max Piccolomini kann noch den seligen Traum der Liebe träumen und in der heiligen Stille der Kirche vor dem Bilde der Mutter Gottes die reinste Andacht finden. Und so kommt der eigentliche Anfang der verhängnissvollen Verwickelung am Ende wieder in das Hauptstück, das demnach vollkommen Anfang, Mitte und Schluss hat, also auch allein von der Bühne als Ganzes wirkt.

Der erste Akt bezeichnet rasch die Stimmung mit der kurzen Scene, in der Wallenstein sich, mit Seni nach den Sternen sehend, zu einer bevorstehenden grossen Entscheidung begeistern lässt:

„Nicht Zeit ist's mehr zu sinnen und zu träumen,
„Denn Jupiter, der Glänzende, regiert."

Dann folgt sogleich die dringende Veranlassung einer aufregenden Verwickelung, die zu baldigem Handeln treiben muss, mit der Nachricht von der Gefangennehmung des Sesina, der schon lange im Namen Wallenstein's mit den Feinden seines Kaisers insgeheim unterhandelt hat. Es ist für ihn ein grosser Schrecken, so plötzlich das, was er eingeleitet hat, ohne sich selbst recht klar zu machen, ob er es im Ernste will, als unleugbar geschehen zu erblicken. Hier greift auch kurz und bündig das Ergebniss der beiden ersten Stücke in Gestalt von zwei Stücken Papier direct mit in die Situation ein. Es ist die den Generalen abgewonnene Erklärung für Wallenstein, der nur die Unterschrift des, wie er glaubt, zuverlässigsten Anhängers Max, fehlt, und die dem kaiserlichen Befehle entgegenstrebende Bitt-

schrift der Soldaten an ihren Feldherrn. Zugleich ist nun ein neuer Unterhändler da, mit dem Ernst gemacht oder endlich kurz abgebrochen werden muss.

Mit dringender Aufforderung zum Entschluss tritt so die Lage des Augenblicks an den Helden heran. Er hatte bisher das Bewusstsein, sich noch frei entschliessen zu können. Jetzt ist dies offenbar schon wenigstens sehr schwer.

„Wär's möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
„Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müsste
„Die That vollbringen, weil ich sie gedacht."

Die vorläufige Unterhandlung mit dem Schweden erregt in ihm nur neues Widerstreben gegen die Untreue, zu der er sich entschliessen soll. Er will es lieber doch nicht thun. Da tritt die Schwester an ihn heran, die seine edle Scheu vor dem Verrath übertäubt mit der Berufung auf das Gefühl der Uebermacht über die schwachen Naturen, die nur den getretenen Weg der Ordnung einhalten können. Sie hält ihm vor, dass ihm keine Wahl bleibt als sich demüthig zurückzuziehen — und das kann er nicht — oder das Eingeleitete durchzuführen. Dann ruft sie seine blinde Zuversicht auf die Gunst des Schicksals wach:

„Die Zeichen stehen sieghaft über dir,
„Glück winken die Planeten dir herunter
„Und rufen: Es ist an der Zeit!"

Er kann nicht widerstehen und entschliesst sich.

Ganz anders erscheint er im zweiten Akte. Die stürmische Aufwallung ist vorüber. Es gilt nun die Mittel zur That in Bewegung zu setzen, die treuen Anhänger für sich zu fanatisiren. Da tritt ihm in Max die Stimme des Gewissens entgegen; sie rührt ihn mächtig, aber zu spät. Der Jüngling reisst sich blutend von dem noch immer verehrten väterlichen Freunde los. Hier droht die Lage schon sehr entscheidend kritisch zu werden, wird aber kurz abgebrochen, indem Max schnell wegrennt. Wallenstein sieht ihm „betroffen" nach. Eine so verworrene Empfindung könnte in keinem der drei stark erregten Akte vorkommen; hier ist sie am Platze. Aus dieser versunkenen Schwüle richtet er sich dann im Streit mit seinen gefühllosen Helfershelfern an der schwärmerischen Verkündigung seines unbedingten persönlichen Zutrauens zu Oktavio wieder auf. Als schneidender

Contrast folgen hierauf die Scenen, in welchen eben dieser vermeinte Freund ihm die Anhänger einzeln abgewinnt.

Nun sieht man schon, wo es hinaus will. Nun beginnt der dritte Akt mit allen seinen Schrecken. Den ersten Ton der Angst schlagen die Frauen an. Thekla erfährt, was ihr bevorsteht. Dann tritt der Held selbst auf. In feierlich gehobenem Gefühl die erste Entscheidung erwartend will er mit den Seinigen heiter sein. Da bricht das Ungewitter los, die Nachrichten vom Entweichen der verschiedenen Regimenter, dann der erste entscheidend schwere Schlag von Täuschung der sichersten Zuversicht, die Gewissheit, dass Oktavio Piccolomini ihn hintergangen. Dies lässt ihn schon einen Augenblick in beginnender Verzweiflung anhalten. Aber es wirft ihn noch nicht nieder. Die neuen Schreckensnachrichten von Prag wecken ihn vielmehr zu erneutem Muth des Handelns. Der Gedanke des Bösen, das er begonnen hat, verschwindet vor dem der Nothwendigkeit.

„Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben."

Im Gedanken an die gewaltige Laufbahn, die er vor aller Welt durchmessen hat, richtet sich sein stolzes Selbstbewusstsein auf.

„Noch fühl' ich mich denselben, der ich war.
„Es ist der Geist, der sich den Körper baut,
„Und Friedland wird sein Lager um sich füllen.
„Führt eure Tausende mir kühn entgegen.
„Gewohnt wohl sind sie, unter mir zu siegen,
„Nicht gegen mich. Wenn Haupt und Glied sich trennen,
„Da wird sich zeigen, wo die Seele wohnte."

Jetzt gilt es, die noch schwankenden Pappenheimer zu gewinnen. Er regt sie mächtig an und erscheint so hier noch einmal in der ganzen Grösse des von seinen Soldaten vergötterten, in ihnen lebenden und wirkenden Feldherrn. Nun tritt aber der zweite falsche Freund, der an Oktavio's Stelle getreten ist, Buttler ein und verscheucht sie durch offene Hervorkehrung des völligen Abfalles vom Kaiser. Dann kommen die Frauen wieder dazwischen und Max, der nur Abschied nehmen will. Mit letzter Energie des Vertrauens auf die alte Gewalt seiner grossen Persönlichkeit und seiner Liebe für den jungen Freund sucht er diesen noch zu halten. Alles umsonst. Endlich folgt die offene Lösung der Soldaten vom Gehorsam gegen

ihn und damit tritt die letzte Entscheidung heran. Er will seine Leute wie immer durch sein Auftreten bezaubern.

„Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich
„Vom Altan dem Rebellenheer und schnell
„Bezähmt, gebt Acht, kehrt der empörte Sinn
„In's alte Bette des Gehorsams wieder."

Sie geben aber nichts auf seinen Anblick. Damit ist Alles verloren, keine Wirkung der einst unüberwindlichen Kraft mehr in Aussicht. Jetzt stiert ihn sein Schicksal erstarrend an. Wir sehen ihn in diesem Augenblicke nicht; aber wir wissen, dass es so sein muss, und gleich nachher tritt er wieder auf, ein gebrochener Mann, der nun Alles willenlos geschehen lässt, was geschehen muss. Unterdessen hat Max von Thekla Abschied genommen und seine verzweifelte Losreissung von Allem, was ihm theuer ist, giebt die stürmischen Schlussaccorde des Hauptaktes. Dass aber der Abschied der Liebenden sich breit und selbständig zwischen den Abgang des Helden zur letzten Entscheidung und sein Wiederauftreten nach derselben einschiebt, dies ist der schwache Punkt der ganzen Composition, da es gerade zur Zeit der höchsten Krisis die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lange von dem Hauptheldeu abzieht.

Im vierten Akte zieht sich Wallenstein, mühsam noch ein wenig wieder aufgerichtet, mit Anstalten einer neuen Kriegslaufbahn und neuen phantastischen Hoffnungen auf eine grosse Umwälzung herum. Neben ihm aber arbeitet jetzt Buttler in tödtlicher Nähe auf die Vollendung seines Schicksals hin. Der ruhige Gordon sieht ein, dass es nicht zu hemmen ist, wenn er es auch tief beklagt. Zugleich empfinden wir die letzte reine Rührung vor der Auflösung in der Nachricht vom Heldentode des treuen Max, von der Thekla vernichtet wird, Wallenstein zunächst nur um ihretwillen mit ergriffen zu sein scheint.

Im fünften Akte aber wird ihm selbst die ganze Trostlosigkeit seiner Lage klar, nun aber nicht, wie bei dem ersten Schrecken über die verlorene Gewalt als Erstarrung, sondern als rein sich auflösendes Schmerzgefühl, das in den Klagen um Max mildergreifend klingt:

„Die Blume ist hinweg aus meinem Leben,
„Und kalt und farblos seh ich's vor mir liegen."

Es giebt kaum eine schönere Klage um einen lieben Todten. Er

muss sich aber noch entscheidender mit Allem abschliessend aussprechen, und dies geschieht gegenüber dem kurzsichtig wohlwollenden Gordon, der noch von Wiederherstellung träumt. Die Reue bricht hier kaum verhohlen hervor, und durch die schwachen Illusionen neuer Lebenshoffnung, die ihn als unklare Visionen noch umschweben, erscheint, nur deutlicher abstechend, zugleich das Bedürfniss, mit dem Schicksal abschliessend zur Ruhe zu kommen, das dann auch gleich darauf seinen Qualen ein Ende macht.

„Hätt' ich vorher gewusst, was nun geschehn,
„Dass es den liebsten Freund mir würde kosten,
„Und hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen —
„Kann sein, ich hätte mich bedacht — kann sein
„Auch nicht — Doch was nun schonen noch? Zu ernsthaft
„Hat's angefangen, um in Nichts zu enden.
„Hab' es denn seinen Lauf!"

Wenn die menschlichen Träger eines grossen Schicksalszuges es sind, für welche, die Begebenheiten, in denen er sich äussert, durch welche unser Mitleid erregt wird, so gehört, um dasselbe bedeutend wirken zu lassen, als drittes Stück dazu die Anregung grosser, allgemein interessirender Ideen, um sowohl den Personen, in denen sie arbeiten, als den Begebenheiten, in denen sie siegend oder erliegend zur Erscheinung kommen, die Würde eines grossen, auf allgemeine Beachtung Anspruch machenden Gegenstandes zu verleihen.

„Denn nur der grosse Gegenstand vermag
„Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen."

Zwar ausdrückliche Entbindung grosser und tief durchdachter Ansichten hat im Drama nur ausnahmsweise eine Stelle. Auch die Motivirung der Entscheidungen des Willens oder die Erregung des Gefühls für heroische Gestalten darf unmittelbar in der Regel nicht aus sehr allgemeinen Erwägungen hervorgehen, ist vielmehr schlagender und lebendig ergreifender, wenn sie aus den nächsten dringendsten Anlässen der Situation entspringt. Im Hintergrunde müssen aber doch höhere, treibende geistige Mächte als tiefere Grundursachen des Strebens und Leidens, das uns mit fortreissen soll, erkennbar sein, wenn wir uns von ihm nicht als einer Wirkung blosser Launen des Schicksals abwenden sollen. Es kann uns zwar stark erschüttern,

einen Menschen in verhängnissvolle Thaten und Lagen verstrickt zu sehen, auch ohne dass wir eine höhere Bedeutung derselben erkennen. Das ist aber nicht das reine Mitleid, das die Tragödie erregen soll, damit es ein ästhetischer Genuss ist. Denn dies fordert, dass wir für das einzelne Geschehende eine allgemeine Nöthigung einsehen, und diese liegt nur in dem mächtigen Wirken grosser Ideen, für die ein Mensch sein Alles einsetzen kann. Sie müssen wie ein rother Faden durch den Sinn der Personen und die Entwickelung der Begebenheit gehen, wenn das richtige Zusammenwirken beider zur Einheit eines grossen Eindrucks nicht als ein nur äusserliches Zusammentreffen erscheinen soll.

Wenn so die allgemeinen Ideen als ein geistiges Element in dem körperlicheren der Charaktere und Thatsachen innerlich arbeiten, so lag ihnen gegenüber die Versuchung am nächsten sie als die Seele des Ganzen, als geistigen Hauptinhalt der Tragödie anzusehen, und so ist denn die Analyse vieler moderner Literatoren immer nur darauf ausgegangen, in jedem Drama einen grossen Grundgedanken als letzten Zweck des Ganzen aufzusuchen. Mit grossem Unrecht; denn die Darlegung eines solchen erfordert keine so grossen Anstalten, wie die tragische Muse sie macht. Nur die tiefste Gemüthsbewegung ist ihr Selbstzweck. Zu ihr verhält sich die Anregung grosser Gedanken eben so gut wie die Vorführung menschlicher Gestalten und dessen, was ihnen entgegentritt, nur als Mittel und Stoff zur Herstellung des reich gegliederten Apparats, in dem sie äusserlich wirksam lebt und webt. Es wäre auch der unerschöpflichsten aller Künste ein ziemlich enges Feld angewiesen, wenn die Verkörperung grosser Ideen ihre Hauptaufgabe sein sollte. Denn diese kehren, wenn wir genau zusehen, wie die Hauptcharaktertypen ziemlich gleichförmig in allen Tragödien immer von Neuem wieder.

Wie unter den Personen, so können wir auch unter den in ihnen und in dem Treiben des ganzen Stücks lebenden Ideen zweierlei Verhältniss zu den Eindrücken, die unser Mitleid erregen sollen, unterscheiden: die einen geben ihm seine Nahrung, indem sie den Helden und die ihm zur Seite stehenden Personen zur Leidenschaft entzünden und dann in ihm und mit ihm zerstört werden; die andern kommen bei ihm nicht zur vollen Geltung, werden aber ihm gegenüber durch die ihm entgegenstehenden Personen zur Geltung

gebracht und dringen durch. Durch jene wird unsere Versetzung in die Lage des Helden vermittelt, durch diese wird uns die Unvermeidlichkeit derselben klar. Jene entzünden auch uns mit ihm, diese müssen wir trotz ihm anerkennen. Jene nähren unser Mitgefühl, diese hindern es, in widerstrebende Entrüstung gegen die Gerechtigkeit des Schicksals überzugehen. Jene müssen also subjektiv ergreifender, diese objektiv wirksamer und in der Natur der Sache, um die es sich handelt, begründeter sein.

Alles, was den tragischen Helden verhängnissvoll handeln und demgemäss leiden lässt, kommt im Grunde darauf hinaus, dass er ein unbedingt grosses Gefühl von der Bedeutung seiner Person hat. Alles, was sich auf sie bezieht, worin sie zu voller, ihrem inneren Triebe entsprechender Geltung kommt, ist ihm unbedingt berechtigt. Die Idee der Autonomie des Mikrokosmus, der inneren Nothwendigkeit, sein eigenstes individuelles Leben ganz auszugestalten ist das Lebenselement des Tragischen. Ihm gegenüber steht die unerbittliche Consequenz der höheren Berechtigung einer ewigen Ordnung. Freiheit und sittliche Nothwendigkeit sind die grossen Gegensätze, deren ungelöster Zwiespalt das erhabene Schauspiel des Schicksals beherrscht. Die Selbstbestimmung des Individuums wird von der Anderer gekreuzt, und über alle siegt das allgemeine, ewige Recht. Diese grosse Wahrheit in der Tragödie nicht bestätigt zu finden, würde uns den Genuss ihrer Eindrücke unerträglich machen.

Die Geltendmachung des eigenen heroischen Willens gegen grössere Mächte kann aber nach der Natur der Stoffe, die die Tragödie behandelt, ein zweifaches Gebiet der Aeusserung haben: entweder es sind rein persönliche Angelegenheiten, und dann auch rein moralische Motive und Gesetze, die geltend gemacht und bekämpft werden, oder es sind grosse historische Bewegungen, die sich der Held als Träger angeeignet hat, die mit ihm im Kampfe stehen und fallen.

Jede grosse Persönlichkeit, und besonders jede so allseitig ausgebildete, wie sie ein tragischer Held haben muss, mit ihren Fähigkeiten zu allen Seiten menschlicher Empfindung und Willensbethätigung ist eine im Kleinen so ganze Welt, dass die Idee eine sehr natürliche ist, sie müsse auch die ganzen Bedingungen und Gesetze für ihre Entfaltung in sich tragen. Sie thut es auch im ur-

sprünglich reinen Zustande, wie ihn der glückliche Genius unwandelbar bewahrt. Ihr gilt das grosse Wort des Dichters:

„Jenes Gesetz, das mit eherner Hand den Sträubenden lenket,
„Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz."

Wie natürlich also ist es und wie erhebend das Vollgefühl dieses unbedingten Rechts der Selbstbestimmung, in einer grossen Seele noch seine volle Herrschaft behaupten zu sehen! Seine Erhaltung inmitten der beengenden festen Schranken einer vielgliederigen Cultur, oder einer positiven Moral und Gesetzlichkeit ist das Ideal aller starken Seelen; alle ringen nach Freiheit, aber nicht nach jenem abstracten, demokratischen Ideal der allgemeinen Freiheit, sondern nach dem sehr aristokratisch exclusiven der persönlichen Freiheit oder der vollen Geltendmachung des Einzelnen, die jedem Gesetz entgegengesetzt ist.

Diese Entgegensetzung ist es, für die jeder Held der grossen Tragödie sich selbst einsetzt. „Das Gesetz hat noch keinen grossen Mann gemacht; aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." Nachdem Karl Moor dies Princip ausgesprochen, hat er nicht mehr weit zu der praktischen Ausführung desselben. „Räuber und Mörder! mit diesem Worte ist das Gesetz unter meine Füsse gerollt." Der grosse Mann als solcher hat nach Niemand zu fragen. Clavigo wird von Carlos unterrichtet, wie ausserordentliche Menschen auch darin ausserordentlich sein müssen, dass sie kleine Rücksichten aus den Augen setzen, eine Pflicht einem Zwecke unterordnen dürfen. „Thut das der Gesetzgeber in seinem Staate, der Schöpfer in seiner Schöpfung, warum sollen wir es nicht thun ihnen gleich zu werden?"

Gott gleich sein wollen, ist schon im Paradies die erste Quelle alles Uebels. Die griechische Mythologie und die Moral der griechischen Tragödie macht die Ueberhebung des Menschen, der sich mit den Göttern vergleicht, zur verhängnissvollsten Verschuldung. Niobe vergleicht ihr Glück mit dem der Götter, Phaëton will den Sonnenwagen lenken, in Oedipus lebt nur ein Princip, sich selbst allein zu vertrauen. Die Moral des Christenthums lässt ein solches Gefühl nicht aufkommen. Desshalb erklärt Lessing eine rein christliche Tragödie, d. h. in der „der Christ als Christ interessirt", für ein Unding, weil die leitende Idee desselben, die Demuth, „mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie streitet", und Schiller verhöhnt das „Christlich-moralische" im Drama als das volle Gegentheil grosser tragischer

Motive. Der Charakter der germanischen Völker aber begünstigt im Gegensatz dazu das jeder höheren Macht trotzende Selbstgefühl. Die jeder Autorität spottende Freiheit des Gewissens und der Ueberzeugung, jenes „hier stehe ich, ich kann nicht anders“ Luthers vor Kaiser und Reich, der Trotz des Protestantismus sind nationale Charakterzüge, die in unserer Cultur dem beruhigenden Einflusse des Christenthums das Gleichgewicht halten, um tragische Conflikte nicht aussterben zu lassen. In den Helden der Zeiten des Faustrechts, in Shakespeares Krieg der beiden Rosen, in jenem Richard III., dem unübertroffenen Meister der Emancipation von jeder zarten Rücksicht, sind sie zur Carricatur geworden, vor der sich unser Gefühl ganz verschliesst; aber der Grundzug der Neigung, als höchstes und allein unmittelbar berechtigtes Gesetz und Ziel des Lebens das persönliche Bedürfniss, den Instinct des Individuums aufzustellen, von seinen Forderungen um's Leben nicht abgehen zu dürfen, ist keinem Menschen, und ist besonders keinem Deutschen fremd. Davon hängt in unserer Geschichte Glück und Unglück ab. Das macht uns in der Kunst vor allen Völkern für das Tragische empfänglich, so dass schon unser Epos von tragischen Ideen durchdrungen ist, wie bei andern Völkern kaum das Drama, und die Tragödie bei uns unzweifelhaft die grösste Empfänglichkeit vorfindet.

Was dem Helden entgegentritt, sind zum Theil nur ähnliche Ueberhebungen anderer Menschen. Wären sie es aber allein; oder auch nur vorzüglich, so wäre die Motivirung des Schicksals doch zufällig. Es muss eine höhere Entscheidung desselben geben. Wie deshalb aus der Reihe der um ihn gruppirten Gestalten die seinige, so tritt aus dem Gewühl der Mächte, gegen die er ankämpft, ein höheres allgemeines Princip hervor, dessen Sieg uns schrecklich sein kann, wenn derselbe das stolze Selbstbewusstsein, von dem wir uns mit gehoben fühlten, niederwirft, im Grunde aber doch gebilligt werden muss.

Die unentfliehbare Nemesis, die ewige Gerechtigkeit, die tödtliche Consequenz der Verkettung von Schuld und Verhängniss muss uns aus dem, was unser Mitleid in der Tragödie erregt, entgegenleuchten, wenn es ein reines sein, wenn es nicht mit Erbitterung und Unzufriedenheit über das Geschehene versetzt sein soll. Die wirkliche Berechtigung der Freiheit des Einzelnen beruht nur in der Harmonie

seines inneren Gesetzes mit den ewigen allgemeinen. Hat er diese verloren, so hat er nicht mehr den unerschütterlichen Halt in sich, der jedem Streite mit der Welt gewachsen ist. Seine Ganzheit des Willens und Empfindens ist nur noch eine Täuschung und muss sich als solche im Conflicte mit den ewigen Gesetzen, von denen sie sich abgelöst hat, herausstellen. Je mehr wir uns in die Idee der Freiheit des Individuums von jeder Schranke mit dem Helden verstürzt hatten, um so ferner ist uns der Gedanke des absoluten Rechts gerückt. Neu und überwältigend tritt er uns in dem Verhängniss entgegen, und zu der Theilnahme an den Folgen, die es für den Helden hat, gesellt sich die Furcht vor einem gleichen Streit unseres Willens mit einem höheren, da wir uns ihm im Geiste mit entgegen gesetzt gefühlt hatten. Der Held selbst erkennt und wir mit ihm, dass er sein Alles an die Unfehlbarkeit seiner individuellen Eingebung gesetzt hat, und nun, da sie doch fehlgeleitet hat, sein Alles verlieren muss.

„Ich erkenn euch, ernste Mächte!
„Strenge treibt ihr eure Rechte,
„Furchtbar unerbittlich ein."

Wenn dieser Gegensatz des eigenen unbändigen Willens und des ewig Rechten in den Verhältnissen des persönlichen Lebens, in Liebe und Hass, in Treue und Verrath, unter Gatten und Brüdern, mit Heirath und Todtschlag durchgeführt wird, sind es im Einzelnen nur die mehr oder minder verwickelten, aber im Grunde stets unzweideutigen Gesetze der allgemeinen Moral, die ihn entscheiden. Bei grossen historischen Stoffen aber kommen religiöse oder politische Motive und Ideen ins Spiel, deren Geltendmachung an sich weder Recht noch Unrecht ist und doch zu den grössten tragischen Verhängnissen führt. Die Entscheidung liegt dann in der grösseren oder geringeren inneren Kraft und Berechtigung des nationalen oder Parteiinteresses, für und gegen welches der Held im Streite begriffen ist. Seine Schuld ist dann noch menschlich begreiflicher, weil sie nicht auf bewusster Empörung gegen das höhere Gesetz der historischen Nemesis, sondern auf einem Missverstehen derselben beruhen kann. Ganz ausschliesslich wird dies zwar nie in Tragödien durchgeführt; denn immer würde das Fehlen jeder wahren Schuld das Schicksal moralisch unerträglich machen. Immer kommen im Laufe der Verwickelung rein moralische Conflikte hinzu, so dass der einzelne Mensch,

wie in einer jeden andern Tragödie, einer einfachen Verkettung von Schuld und Verhängniss verfällt. Dass aber zugleich mit ihm die Sache, für die er gekämpft hat, fällt, ist Folge der inneren Haltlosigkeit, die von vorn herein ihren Sieg unmöglich gemacht hatte, und jenes persönliche Schicksal erscheint nur als die Abspiegelung dieses historischen.

Die politischen Ideen, die mit einer tragisch erregenden Folge von Begebenheiten, sich in einer grossen Krisis zusammenfassend, steigen und sinken, können solche sein, die eine bedeutende Rolle im Leben einer Zeit und Nation zu spielen gehabt haben, aber nicht länger zu dauern im Stande sind. Die Vertreter, die sich für ihre Erhaltung opfern, haben alle Theilnahme für sich, welche die Pietät für ein alt hergebrachtes Recht, die Heilighaltung des bestehenden fordert; aber sie müssen fallen, ohne Hoffnung aufzustehen, weil das innerlich kraftlos Gewordene nur noch mit unnatürlichen Mitteln äusserlich ferner zusammengehalten werden kann. So fallen in Shakespeares Julius Cäsar die letzten Römer im vergeblichen Bestreben, die Freiheit eines Volkes, welches derselben nicht mehr fähig ist, mit Gewalt zu erhalten. Es schmerzt uns mit ihnen das Verhängniss, das die Erhaltung eines so ruhmreichen Staatsgebäudes unmöglich macht. Wir betrachten mit Abneigung die glücklichere Thätigkeit der Gegner, die auf den Trümmern der Republik die neue monarchische Ordnung gründet. Aber wir müssen ihre Berechtigung anerkennen, da sie aus dem Bedürfnisse der gealterten Nation entsprungen ist, welche der Stütze des Despotismus bedarf, um noch länger einen Staat ausmachen zu können.

Umgekehrt können aber auch solche Ideen zu verhängnissvollen Conflikten antreiben, die nicht der Vergangenheit, sondern der Zukunft angehören. Die Vertreter, die sich daran wagen, sie schneller, als es in dem ruhigen Laufe der Entwicklung liegt, zu verwirklichen, haben wenig Sinn für die altehrwürdigen Traditionen der Geschichte, denen auch das Neue organisch entkeimen muss, aber die hoffnungsvolle Begeisterung für ein neues Leben, das, auch wenn sie fallen, über ihren Gräbern zur Blüthe kommen muss. So steht und fällt in Schiller's Don Carlos Posa für ein politisches Ideal, von dem er sich zuletzt sagen muss, dass sein Jahrhundert für dasselbe noch nicht reif ist.

Wenn eine solche Einsicht in die Verfehltheit eines Strebens, in dem ein unglücklicher Held zu Grunde geht, sich mit der innigen Theilnahme an der Wirkung derselben auf die Zerstörung seiner ganzen Lebenshoffnung verbindet, und Eines das Andere nicht im Geringsten ausschliesst, gestaltet sich die Reinigung des Mitleids in den historisch-politischen Tragödien zu der Ausschliessung jener verkehrten Anwendung persönlicher Sympathien auf die Beurtheilung historischer Nothwendigkeiten, die als Gefühlspolitik bezeichnet wird. Das Mitleid müsste in Entsetzen übergehen, wenn es uns zu dem Wunsche fortrisse, um des Helden willen die historische Gerechtigkeit im Grossen auf den Kopf gestellt zu sehen. Es besteht dagegen in voller Reinheit neben der Einsicht, dass er und seine Sache fallen muss.

Schiller's Wallenstein wird häufig als ein grosses Vorbild der Behandlung historisch-politischer Stoffe in Tragödien angesehen. Er gehört aber dazu nur in sehr äusserlichem Sinne. Unser Interesse für ihn wird allerdings von vornherein in lebendigere Erregung gesetzt durch den historisch bekannten, nationalen Boden, aus dem seine wunderbare Gestalt sich hervorhebt. Im Grunde aber ist es doch nur das Spiel eines heroischen Selbstgefühls im Allgemeinen gegenüber einer Welt von kleinen Menschen, was uns in Erregung setzt. Die historisch-politischen Bestrebungen, die dabei mit zur Sprache kommen, spielen keine hervorragende Rolle bei der Erregung, in die wir mit ihm versetzt werden. Sie gehören doch mehr nur zum Kostüm, das zur deutlicheren Versinnlichung des Spiels dient. Denn natürlich wird der Held, der in der politischen Geschichte eine Rolle spielt, und dem es nicht an allem Verstande gebricht, auch seine Handlungen, so persönlich die Motive derselben im Grunde sein mögen, doch mit grösseren Zwecken und Absichten für das Wohl und Wehe seiner Zeit und seiner Nation in Verbindung zu setzen suchen. Wallenstein ist es auch in diesem Falle und versucht es auch, aber in so ungeschickter Weise, dass es dies gewiss nicht ist, was uns für ihn interessirt, weil es seinen Untergang weder äusserlich bedingt, noch innerlich empfindlich für ihn werden lässt. Was er auf dem Wege der Verständigung mit dem Feinde zu erreichen hofft, ist eine selbständige böhmische Krone; dann redet er wieder von reichsfürstlicher Schirmung Deutschlands Schweden gegenüber. Es wurde zu Schiller's Zeit weder an böhmische Nationalität, noch an deutsche

Politik viel gedacht. Wenn er aber daran dachte, hat er gewiss nicht gemeint, das Arbeiten für beide sei so vereinbar, dass ein Mensch sich für diese Mischung ernsthaft begeistern und hingeben könne. Ebenso nimmt Wallenstein zu den kirchlichen Gegensätzen, in deren Kampf er mitwirkend gestellt ist, eine ganz schwankende Stellung ein. Er ist früher selbst erst katholisch geworden und wirft sich nun zum Vertheidiger der unterdrückten Protestanten auf. Ganz ihm gleich in völliger Unklarheit und Gleichgültigkeit den Fragen der Zeit gegenüber ist die Armee, an deren Spitze er steht und fällt. Es steht und fällt also mit ihm kein Princip, kein grosses historisch-politisches Streben.

Es ist nur die eine grosse, allgemein menschliche Leidenschaft des Strebens nach grosser persönlicher Herrschaft, die in ihm übersprudelt, also gerade wie sein Charakter von vornherein kein sehr willfähriger Stoff, für den wir uns lebhaft erwärmen könnten. Aber auch ihn hat uns Schiller in menschlich verständliche Nähe gerückt durch den Gegensatz der schwachen, zusammengekünstelten Hof- und Günstlingswirthschaft, durch deren Verachtung sein Selbstgefühl über alle Schranken wächst, durch den Rausch des Glücks, das ihn aus der Menschen Reihen herausgehoben, und durch das schöne Verhältniss zu den kriegerischen Schaaren, die ihm blindlings zu folgen durch den Zauber seiner dämonisch waltenden Natur gezwungen sind. Ist es auch keine gemeinsam patriotische Begeisterung, sondern nur der gemeine „Esprit de corps", was unter ihm seine Armee zu einem grossen Ganzen verbindet, so verstehen wir doch, wie auch daran sich tief sittliche Bande der persönlichen Neigung, des Vertrauens anknüpfen können, deren Abreissen edle, menschliche Herzen mit zerreissen muss. Wenn er sich getrauen kann, zu Max zu sagen:

„Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser.
„Mir angehören, mir gehorchen, das
„Ist deine Ehre, dein Naturgesetz,"

wenn sich seine königliche Hoffnung darin gipfelt, auf dem blühenden Haupte seiner Tochter eine Krone zu sehen, und er nun an diesen beiden gerade die grimmigste Täuschung erleben und sie mit sich in's Verderben reissen muss, so vergessen wir ganz das Rohe in der von höheren Ideen ganz entblössten Herrschbegierde und fühlen nur den Schmerz dessen, dem ihre Befriedigung zerstört wird.

Ebenso ist nun auf der andern Seite das ruhig Bestehende, gegen das der Held vergeblich anstürmt, und dessen tiefere Berechtigung wir einsehen müssen, um sein Unglück nothwendig zu finden, so sehr es uns um seinetwillen leid thut, nicht die politische Grösse, an der er sich vergreift, sondern die sittliche Idee, gegen die er fehlt, nicht der Bestand der österreichischen Monarchie, sondern die heilige Treue, die den Diener an seinen Herrn bindet. Schiller's politische Ueberzeugung, die er deutlich erklärt hat, war die noch heute vielfach vorkommende und vielfach bestrittene, dass eine friedliche Ordnung in Europa erst nach der Auflösung der habsburgischen Herrschaft in ihre natürlichen Elemente möglich sein werde. Hätte es sich also um Geltendmachung historischer Principien gehandelt, so hätte er Wallenstein's Plänen beistimmen müssen. Davon handelt es sich aber hier gar nicht. Wallenstein selbst muss es in der letzten Zweifelsqual vor dem Entschluss zum Verrath deutlich aussprechen, dass jede Feindschaft der Parteien schweigt vor dem Abscheu gegen den gemeinen Feind, der das Heiligthum der Treue verletzt, die einzige Sicherheit, auf die jeder sich muss verlassen können. Darum erliegt er dann auch nicht der überlegenen Macht, der inneren Kraft des Staates, an dessen Bau er rütteln will, sondern der Unsicherheit desselben Glaubens an Treue, den er betrogen hat, derselben Verachtung jedes sittlichen Bedenkens gegenüber der Rachsucht des gekränkten persönlichen Selbstgefühls, von der er sich hat hinreissen lassen. Seine siegreichen Feinde sind nicht der Kaiser und sein Rath, sondern Oktavio und Buttler, der dies deutlich erklärt in dem Monolog, welcher den herannahenden Untergang des Helden ankündigt:

„Nimm dich in Acht — dich treibt der böse Geist
„Der Rache — dass dich Rache nicht verderbe."

Dass diese Pointe es ist, die der Dichter aus der Geschichte, wie er sie ansah, genommen hat, ergiebt sich aus einer Stelle seiner Geschichte des dreissigjährigen Krieges: „Die rächende Nemesis wollte, dass der Undankbare unter den Streichen des Undanks erliegen sollte." Also die Nemesis seines Schicksals führt sich rein und einfach darauf zurück, dass er den festen Boden sittlicher Bestimmtheit verlassen hat, in dem die ganze Grösse und Sicherheit des eigenen heroischen Willens für ihn wurzelt. Damit hört seine Freiheit

auf, eine wahre, in sich fest gegründete zu sein. Hiermit und hiermit allein beginnt sein Unrecht.

„Denn Recht hat jeder eigene Charakter,
„Der übereinstimmt mit sich selbst. Es giebt
„Kein anderes Unrecht als den Widerspruch."

Die Gräfin Terzky muss dieses grosse Wort gerade da aussprechen, wo sie durch verdrehte Anwendung desselben den Schwankenden vollends verführt, sich selbst gründlich untreu zu werden. Seine ganze Grösse ist hervorgegangen aus der blinden Hingebung für seinen Kaiser. Für ihn ist er mit Feuer und Schwert durch Deutschlands Kreise gezogen. Die Anhänglichkeit, der das erlaubt sein konnte, ist sein Lebenselement. Er kann sie im Grunde eben so wenig los werden als seine Frau und Max, und so zerreisst das letzte Band des Lebens und des Glückes beim letzten Entkleiden mit der Kette, die ihm der Kaiser als erste Gunst umgehängt hat.

Eben dieser innige Zusammenhang der Verirrung und des Verhängnisses, in denen der Held äusserlich zu Grunde geht, giebt uns aber auf der andern Seite die Ahnung der Nothwendigkeit, dass auch der innerlich noch fortlebenden besseren Seite seines Wesens eine befriedigende Erfüllung bestimmt sein muss. Mit diesem Gefühle verweist uns Schiller über die Schranken des Wirklichen hinaus in dem Nachruf zu seiner grossen Dichtung, in welchem er durch die Geisterstimme Thekla's verkündigt, dass der Held dort, frei von Sünden, von dem blutigen Mord nicht mehr erreicht wird.

„Und er fühlt, dass ihn kein Wahn betrogen,
„Als er aufwärts zu den Sternen sah;
„Denn wie jeder wägt, wird ihm gewogen;
„Wer es glaubt, dem ist das Heilige nah.
„Wort gehalten wird in jenen Räumen
„Jedem schönen, gläubigen Gefühl.
„Wage du zu irren und zu träumen;
„Hoher Sinn liegt oft im kindischen Spiel."

Diese Ideen führen uns freilich schon aus der Tragödie heraus in ein Gebiet, wo die Einheit der individuellen Freiheit und der ewigen Gesetze in voller Harmonie hergestellt ist, aus deren zerrissener Dissonanz allein das erhabene Schauspiel des Tragischen entstehen konnte.

Sind wir so von den Bestandtheilen der Tragödie zu einer Nachwirkung der von ihr erregten Eindrücke gekommen, die sich nur in dem Geiste, der sie aufgenommen hat, in Zusammenhang mit ihnen fortgesetzt, so ist es schliesslich wohl am Platze, bei diesem selbst, dem empfindenden Subjekte noch einen Augenblick stehen zu bleiben; denn eine bestimmte Empfänglichkeit für die Mittel, mit denen die Tragödie arbeitet, ist doch am Ende auch ein Hauptorgan zur Erreichung ihrer Wirkung.

Den Personen gegenüber muss der Zuschauer im Stande sein sich an ihre, besonders der Hauptperson Stelle zu versetzen. Er muss daher wie sie kein einseitig ausgebildeter Charakter, sondern den verschiedensten Neigungen im Wollen und Empfinden zugänglich sein. Eine sehr ruhige, energisch zusammengefasste Persönlichkeit wird nicht verstehen, wie ein grosser Mann sich von Affekten kann hinreissen lassen; eine zu feinfühlende Seele dagegen wird eine stolze Gegenwehr gegen das Schicksal nicht zu fassen im Stande sein. Sehr eigenthümlich gebildete Charaktere werden nur mit ihresgleichen sympathisiren, nur da reines Mitleid empfinden, wo eine ähnliche Natur betroffen ist.

Dem Verlaufe der Handlung gegenüber muss der Zuschauer im Stande sein, ihren zwingenden Gang schnell aufzufassen, von den Eindrücken, die die Helden betreffen, die nothwendig erfolgende Handlung sogleich zu erwarten. Ein gewisser Grad von Erregbarkeit und schneller Entschlossenheit gehört zur rechten Auffassung einer tragischen Verwickelung. Für ein zu geduldiges Abwarten hat sie nur die Wirkung des Staunens über eine ausserordentliche Folge von Ereignissen, wozu eine Erzählung auch genügen würde. Den grossen Ideen, die in der Brust heroischer Menschen arbeiten, oder sie überwältigen, muss der Zuschauer auch schon offen sein, wenn sie ihm in ihrer ganzen Grösse aus der Handlung heraus entgegentreten sollen.

Was aber dem Zuschauer von vornherein durchaus noch nicht geläufig zu sein braucht, ist der innere Conflikt, der in unglücklichen Verwickelungen aus jenen Anlagen zum starken Streben und Leiden hervorgeht. Im Gegentheil, wer selbst in tragischen Verwickelungen steckt, wird sie schwer ausser sich mit ästhetischem Wohlgefallen anschauen. Das reine Mitleid fordert die Fähigkeit zum Leiden, aber

zugleich das Gefühl der Sicherheit eines tiefen und unveräusserlichen Friedens im eigenen Herzen, zu dem es neu gehoben und erweitert zurückkehren kann, nachdem es sich dem Eindrucke eines fremden Leidens wie einem eigenen vorübergehend mit ganzer Lebendigkeit hingegeben hat. Ist doch auch im Leben diese Verbindung warmer Empfindlichkeit und heiterer Zuversichtlichkeit die beste Vorbereitung, einem grossen Verhängniss entgegen zu gehen. So sehen wir auch an den Personen im Wallenstein, die selbst die Verwickelung nicht mit herbeiführen, ihr aber als nächst Betheiligte mit entgegen gehen, vor dem Ausbruch derselben eine lebhafte Empfänglichkeit für jeden grossen Eindruck, verbunden mit einer innern Heiterkeit, zu der wir sie uns, nach der in jener Geisterstimme Theklas deutlich ausgesprochenen Absicht Schiller's, auch schliesslich durch den kurzen Kampf des Todes wieder eingehend denken sollen. Thekla kann in der Mitte des Vorspiels, kurz bevor in ihren Augen das drohende Wetterleuchten des Schicksals als deutliche Schreckensahnung aufflammt, jenem Gefühl ruhiger Sammlung die schönen Worte geben:

„Das Spiel des Lebens sieht sich heiter an,
„Wenn man den sichern Schatz im Herzen trägt,
„Und froher kehr' ich, wenn ich es gemustert,
„Zu meinem schönern Eigenthum zurück."

Cordelia von Shakespeare auf dem „deutschen Theater“ in Berlin, Herbst 1885*).

Von meiner Reise heim soll ich euch sagen,
Was heuer neues Grosses ich erlebt,
Wovon auch noch in stillen Wintertagen
Erinnerung die Seele uns erhebt.
Ich war nicht in dem kunsterfüllten Lande,
Zu dem der Tunnel durch den Gotthard geht.
Ich war an keinem seebespülten Strande,
Wo Wind und Brandung brausend uns umweht.
Denn diesmal zog es mich nach Jahren Pause
Zu unsres jungen Reiches Hauptstadt hin,
Wo jeder Deutsche doch nun halb zu Hause
Sein sollte. Ich war wieder in Berlin.

*) Vorgelesen in der Dienstagsgesellschaft zu Tübingen 1889. Ich weiss nicht, ob die Theaterverhältnisse in Berlin heute noch so sind, wie ich den Eindruck davon vor 6 Jahren erhalten und in diesem Bericht niedergelegt habe, ob das „Deutsche Theater“ den andern, namentlich dem königl. Schauspielhause, noch so vorangeht. Dies hält mich nicht ab, diesen Bericht jetzt nachträglich doch noch herauszugeben, nachdem ich ihn in der Zwischenzeit verschiedenen Zeitschriften vergeblich angeboten habe. Denn das Wesentliche an demselben war und ist die Constatirung eines Umschwunges in der deutschen Mimik, wie er damals vom „Deutschen Theater“ vertreten wurde und seine Wirkung überall äussern muss. Wenn er es bereits gethan hat, desto besser. Und noch dauernd wesentlicher sind mir die allgemeinen Betrachtungen über Principien der Mimik und ihre Bedingungen in der Art, wie sie auf Zuschauer und Zuhörer wirken kann und soll, welche ich an diesem Beispiele entwickelt habe und zu jeder Zeit als massgebend für die richtige Art der lebendigen Menschendarstellung ansehe.

Dort nehmen stets noch uns'res Heiles wahr
Der Heldenkaiser und sein grosser Kanzler.
Es bummelt stets der Müssiggänger Schaar
Dort auf und ab bei Kafe Baur und Kranzler.
Mich aber zog es hin zu den Museen,
(Ich bin zu Haus von aller Kunst entfernt,)
Wie vieles Schöne hab' ich da gesehen!
Wie vieles Neue hab' ich da gelernt!
Am meisten aber war ich doch gespannt,
(Ich hatt' es schon gehört von andern Leuten)
Wie sich in uns'rer Hauptstadt jetzt ermannt
Die Kunst der Bretter, die die Welt bedeuten.
Doch suchen wir vergeblich diese Tugend
Da, wo wir uns zuerst an ihr erwärmt,
Im Schauspielhause, wo in froher Jugend
In hohem Pathos glühend wir geschwärmt.
Das hohle Pathos ist dort eingezogen,
Das allzu lange schon so monoton
An vielen deutschen Bühnen überwogen,
Und erntet stets des lauten Beifalls Lohn.
Dort hat uns damals mächtig imponirt
Als Wallenstein, wenn ich nicht irre, Kaiser.
Dort hat zu heissen Thränen uns gerührt
In der Maria Stuart Fräulein Heuser.
Ich sah auch jetzt dort altbekannte Bilder,
Den Prinzen Heinz und Percys Kraftgenie.
Sie klopften sich gewaltig auf die Schilder
Und Percy starb. Doch fragt mich nur nicht: wie?
Noch immer muss der alte Liedke dort
Als Benedict durch Derbheit uns ergötzen,
Und das gewiss mit Recht. Denn wär' er fort,
So wäre keiner da, ihn zu ersetzen.
Der erste Musentempel an der Spree,
Das königliche Hauptschauhaus der Spiele,
Ist nicht der Sitz der treibenden Idee
Zu einem neuen, zweckbewussten Stile.
Doch abseits wirkt ein neues Element,

Ein frischer realistischer Gedanke,
In dem Theater, das sich „deutsches“ nennt,
Dort hinten an dem stillen Bach der Panke.
Von diesem will ich heute euch erzählen,
Was mir beständig wieder in den Sinn kommt,
Um euch dasselbe dringend zu empfehlen
Als Haupttheater, wenn ihr wieder hinkommt.

Wer sagt uns nur zuvor, auf was es ankommt,
Von welcher Regel lassen wir uns leiten,
Durch was die wahre Schauspielkunst vorankommt?
Denn über den Geschmack ist nicht zu streiten.
Wir haben Schillers tragisch grosse Werke,
Auch sonst dramatisch gute Poesie.
Die Mimik aber ist nicht unsre Stärke
Und diese Kunst hat keine Theorie.
Denn uns're grossen Dichter standen nicht
In einem grossen, reich bewegten Leben.
Sie sah'n der Schönheit reines Himmelslicht,
Doch keines grossen Volkes frisches Streben.
Drum sind auch ihre klassisch grossen Dramen
Sehr schön zu lesen und sehr gross gedacht,
Jedoch zum Bühnenspiel für Herrn und Damen
So recht dramatisch packend nicht gemacht.
Was sie verlangten von der Kunst der Bretter,
War einer klaren Rede voller Ton
Mit sanftem Hauch und stürmischem Geschmetter,
Doch weniger die freie Action.
Wenn Schiller brieflich sich bedankt bei Graaf,
Erkennt er Eins besonders an vor Allen,
Wie er den Wallenstein gespielt so brav,
Er sagt: „kein Wort ist auf die Erde gefallen.“
Durch Lessing, der zuerst bei uns im Grossen
Den rechten Bau des Dramas aufgehellt hat,
Und statt der steifen Regel der Franzosen
Uns Shakespeare's Geist als Muster vorgestellt hat,
Ward freilich auch zum körperlichen Spiele

Des Mimen eine Warnung beigebracht:
„Es werden der Bewegungen zu viele,
„Jedoch zu unbedeutende gemacht."
Und würde auch nur diese eine Wahrheit
Verstanden und beherzigt allgemein,
Es würde für der Bühne Stil und Klarheit
Bereits ein ungeheurer Fortschritt sein.
Doch Goethe, hör ich Jemand hier bemerken,
Der grosse Dichter, der Minister war
Und neben allen seinen grossen Werken
Der Bühne vorgestanden manches Jahr,
Hat ja bekanntlich über Schauspielkunst
Auch eine kleine Anleitung geschrieben.
Jedoch, ich muss es sagen mit Vergunst:
Hier ist der grosse Mann recht klein geblieben.
Er lehrt nur solche kleinen Kniffe, wie man
Bald diese Hand bewegt, bald jenen Fuss.
Er giebt sogar auch solche Regeln, die man
Geradezu als falsch bezeichnen muss.
Er spricht z. B. aus, bestimmt und scharf,
Dass jedesmal das Gestenspiel der Hände
Erst dann zur Ruhe wieder kommen darf,
Wenn auch zugleich die Rede geht zu Ende.
Wogegen doch gewiss kein Mensch im Leben,
Wenn er im Reden ruhig sich verbreitet,
Dieselben, um den Eindruck mehr zu heben,
Beständig mit der Hände Spiel begleitet.
Dies eben ist der Fehler, wie mir scheint,
Dies unablässige die Hand bewegen,
Den Shakespeare tadeln will, wenn Hamlet meint:
Man soll die Luft nicht mit der Hand zersägen.
Auch Shakespeare selbst hat an demselben Orte
Den Mimen weise Lehren hinterlassen.
Er lehrt sie die Geberde stets dem Worte,
Das Wort auch der Geberde anzupassen.
Doch wenn man daraus schliesst, es sei gemeint,
Die beiden müssten stets sich eng verbinden

Und zu einander passen so vereint,
So muss ich sagen, kann ich das nicht finden.
Wort und Geberde ist stets zweierlei
Und mit einander thunlichst nicht zu mengen.
Die klare schlichte Rede bleibe frei
Von heisrer Wut und ängstlichem Beengen.
Der Schrecken aber und die frohe Lust,
Der Hass, die Liebe und das Wiedersehen
Entladen sich aus eingepresster Brust,
Sodass wir ohne Worte sie verstehen.
Und wenn man streiten kann, ob diese Meinung
Als Sinn in Shakespeares Wort ist zu errathen,
So tritt sie doch lebendig in Erscheinung,
Sowie man ihn studirt in seinen Thaten.

Wie Shakespeare aufgeführt wird, ist noch immer
Der beste Massstab dessen, wie gespielt wird,
Weil es in seinen Werken nicht der Schimmer
Der Rede ist, wodurch der Zweck erzielt wird.
Mit schönen Reden ist es ja nicht schwer,
Des Hörers Dank und Beifall zu erwerben.
Man sagt des Dichters Worte einfach her
Und darf sie durch Geschrei nur nicht verderben.
Das Spiel, das in die Pausen zwischeneinfällt.
Ist aus des Buches Text nicht zu ersehen,
Und kein Souffleur giebt an, wo es hineinfällt.
Dies muss man zu ergänzen selbst verstehen.
Das ist die Handlung selbst und das Empfinden
Der Menschheit, die sich liebt und sich befehdet,
Der Herzen, die sich trennen oder finden.
Im wahren Drama wird nicht viel geredet.
Gesprochen wird, verständig und zur Sache,
Von dem, was vorliegt und was soll geschehen,
Und ohne Seufzen, Flennen oder Lache,
Vor Allem so, dass man es kann verstehen.
Geberden aber, die in voller Kraft
Die innerste Bewegung sichtbar zeigen,

Brechen hervor im Sturm der Leidenschaft
Und unterdess verharrt der Mund in Schweigen.
Dies wirkt verständlich, weil auf einen Streich
Wir nicht gleich deutlich hören und auch sehen,
Und jedenfalls von Beidem nicht zugleich
Den wahren Sinn vollkommen auch verstehen.
Und auch natürlich ist es so, sag ich.
Nur bei Betrunknen und bei Geisteskranken
Vermischen Worte und Geberden sich.
So wie in ihrem Kopfe die Gedanken.
Laokoon bekanntlich seufzt, doch schreit nicht.
Zu heftig ist er angespannt im Kampf.
Der losgebundenen Rede Strom befreit nicht
Die Brust, bevor gehoben ist der Krampf.
Wie wird nun aber meistentheils gemimt?
Wer kennt ihn nicht, den alten steifen Gang,
Der stets die Declamation verblümt
Mit einem Gestenaccompagnement;
Der, während er in athmenden Tiraden
Bald leise flötet, bald gewaltig brüllt,
In gleicher Weise breit und überladen
Den Raum mit Pantomimenspiel erfüllt,
Der sich aus Furcht vor leeren Intervallen
Unnöthig keinen Augenblick besinnt
Und gleich, sowie das Stichwort ist gefallen,
Der Wechselrede Faden weiterspinnt.
Im Leben muss man doch erst miterleben,
Was jedes Wort zunächst für Eindruck macht.
Daraus kann sich der Anlass erst ergeben
Zu dem, was man als Antwort wieder sagt.
Denn nur in abgedroschenen Controversen
Ist jede Gegenrede fertig schon
Im Kopf und spinnt sich ab von Vers zu Versen,
Wie eine Doctordisputation.
Wie anders man dies machen kann und muss
Und wie sich dann uns Shakespeare offenbart,
Dieses zu sehen ist der Hochgenuss

Von dieser neuen Bühne Kunst und Art.
Wie das, was Jeder hier zu sagen hat,
Nur das Gerippe ist der ganzen Handlung,
Die Wirkung aber ist von Wort und That
In dem Gemüth des Hörers die Verwandlung.
Der Hörer aber, mein' ich, ist nicht der,
Der in Parterre und Logen sitzt und steht.
Der erste nächste Hörer ist vielmehr
Der Held, um dessen Schicksal es sich dreht.
Wie dieser selbst ergriffen wird von dem,
Was er durch Andre hört und sieht geschehen,
Das will ich durch des Mimen Kunst bequem
Mit meinen Augen im Theater sehen.
Und dieser Forderung wird hier entsprochen
Durch stummes Spiel, besonders in der Pause.
So wird das Herz erhoben und gebrochen
Durch deutscher Mimen Kunst in diesem Hause.
Ein Eindruck aber hat vor Allem hier
Sich diesmal tief ergreifend mir gezeigt:
Das edle Frauenbild aus König Lear,
Cordelia war es, welche „liebt und schweigt“.

Lieben und schweigen soll Cordelia. Nun:
An dieser Rolle ist nicht viel zu lernen.
Und ausserdem was hat sie sonst zu thun?
Zu kommen hat sie und sich zu entfernen.
Und doch in diesem Kommen oder Gehen
Zu neuen Freunden oder fort von alten,
In solchem Scheiden oder Wiedersehen
Ist eines Lebens Lust und Leid enthalten.
Cordelia tritt zum ersten Male auf
Mit ihrem Vater, der zum Throne schreitet
Und lebensmüde seinem Lebenslauf
Als Herrscher selbst das Ende zubereitet.
Es lässt dem hastigen Alten keine Ruh
Sein Reich an seine Töchter auszutheilen.
Ein Dämon treibt ihn blind dem Abgrund zu

Nur noch des Königs Namen vor und Ehren
Und die Berechtigung mit seinem Tross
Abwechselnd bei den Beiden einzukehren.
Und dann lässt er Cordeliens Freier rufen.
Beschämt nun soll sie auch vor ihnen stehen.
Die Herrn erscheinen an des Thrones Stufen.
Doch nun erfolgt, wes er sich nicht versehen.
Burgund und Frankreich werben um die Hand
Der schönen Jungfrau; doch es war ihr Sinnen
Zugleich darauf gerichtet, von dem Land
Des Königs auch ein Dritttheil zu gewinnen.
Das wird nun anders, da Cordelia
Enterbt ist von dem Vater und verstossen.
Jetzt steht sie plötzlich vor den Freiern da
Mit nichts als ihrer Jugend blüh'nden Rosen.
Burgund besinnt sich schnell und tritt zurück.
Cordelia nimmt fast mit Befriedigung wahr,
Dass sein Bewerben um ihr Liebesglück
Auf ihre Erbschaft nur berechnet war.
Auch Frankreich zaudert, weil er nicht versteht,
Was Unerhörtes hier geschehn sein muss,
Weil Lear sich so in Schmähungen ergeht
Mit der Entrüstung heftigstem Erguss.
Das Einzige, was nun das Mädchen thut,
Nachdem der Vater so von ihr gesprochen,
Ist, dass sie in ihn dringt mit festem Muth,
Dass er erklären soll, was sie verbrochen:
Nichts als die unterlassene Schilderung
Von ihrer Liebe, nichts von sonst unfläthigen
Gesinnungen und sittlicher Verwilderung;
Und widerstrebend muss er es bestätigen.
Darauf ist Frankreichs junger Held sogleich
Mit sich im Reinen und erklärt bestimmt,
Dass er auch ohne Theil an Kron' und Reich
Das edle, junge Weib zur Gattin nimmt.
Und, was sich überraschend nun ergiebt,
Doch so, dass wir es auch sogleich verstehen,

Ist, dass Cordelia ihn zuvor schon liebt.
Sie sagt kein Wort; doch herrlich ist zu sehen,
Wie ein Gefühl, das lang' in sich verschlossen,
Hervor auf einmal frisch und freudig bricht.
Denn wie von holdem Frühroth übergossen,
Erleuchtet nun auf einmal ihr Gesicht
Und frei von jedem Zwange edler Triebe,
Nach jähem Schreck in voller Jugendlust,
Fällt sie mit unverhohl'ner starker Liebe
Dem hochwillkommenen Freier an die Brust.
Was aber steht geschrieben, kann man fragen,
Von dem bei Shakespeare, was hier vor sich geht?
Im Texte steht es nicht; doch muss ich sagen:
Ich finde, dass es sich von selbst versteht.
Denn ohne solch ein junges Liebesglück,
Das hier erscheint so stumm und doch beweglich,
Wäre von vorn herein das ganze Stück
In seiner Motivirung unerträglich.
Wenn Eltern greisenhaft und kindisch werden,
Die treulich für ihr Kind bisher gewacht,
Versinkt die erste Seligkeit auf Erden,
Der Kindheit ungetrübtes Glück in Nacht.
Dann muss in neuer, ungeahnter Wonne
Aufgeh'n des Lebens voller, heller Tag,
Bestrahlt von einer neuen, goldnen Sonne,
Und nur die Liebe ist's, die das vermag.
Cordelia hat kummervoll gepresst
Ertragen, wie ihr Vater sich verwandelt.
Jetzt steht sie stolz auf ihrem Glück und fest.
Es rührt sie nicht mehr, wie er sie mishandelt.
Und ob er förmlich sie zum Haus hinausdrückt,
Als wäre die Enterbung nicht genug,
Wir fühlen doch mit ihr, was Goethe ausdrückt:
„Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch.“
So sehn wir denn Cordelia ruhig scheiden,
Vereint mit ihrem Gatten hochbeglückt,
Wenn auch den heuchlerischen Schwestern beiden

Den Vater überlassend tief bedrückt.
Und wenn zuletzt am Ende aller Plagen
Sie sich für ihn zum Todesopfer giebt,
So kann sie noch mit Schillers Thekla sagen:
„Hab' ich nicht gelebet und geliebt?"

Cordelia ist fort. Der König bleibt
Bei ihren Schwestern, die berechnend kalt sind.
Bald wird er sehn: es geht so, wie man's treibt,
Nachdem sie im Besitze der Gewalt sind.
Der Einen wird er schon gar bald beschwerlich
Mit seinem wilden Tross von hundert Rittern.
Jetzt wird sie plötzlich rücksichtslos und ehrlich
Und sagt, sie möge nicht so viele füttern.
Und Lear braust auf. Es fällt manch hartes Wort.
Kein gütlicher Vergleich wird mehr versucht.
Mit seinen Leuten zieht der König fort,
Nachdem er diese Tochter erst verflucht.
Nicht besser kommt er bei der andern an,
Zu der er eilig sein Quartier verlegt.
Denn diese hat den unbeugsamen Mann,
Mit dem er sich noch weniger verträgt.
Die Schwester hat indessen schon gehetzt.
Man hutt sich gegenseitig keinen Zwang an.
Bald ist der König nun auf's Neu verletzt.
Es kommt verdriesslich ihn und endlich bang an.
Nun braucht's nur noch, damit es nicht so hingeht,
Der plumpen Gradheit seines treuen Kent,
Der gleich, sowie es nicht nach seinem Sinn geht,
Wie mit dem Kopfe durch die Wände rennt.
Ein fürstlicher Beamteter benimmt sich
Mit Absicht offenbar unehrerbietig.
Der weiche, alte König selbst verstimmt sich;
Der wilde Kent wird ohne Weiteres wüthig.
Er bricht vom Zaun den Anlass eines Strausses
Und prügelt los auf Kamisol und Rock.
Da kommt hinzu der strenge Herr des Hauses

Und spannt den Friedensstörer in den Block.
Cornwall hat offenbar im Grunde recht,
Dass er mit einem solchen Biedermann,
Der mit dem Schwert einstürmt auf seinen Knecht,
Nicht ganz gemüthlich sich vertragen kann.
Und doch ist es des Königs treuer Ritter,
Der hier dafür gezüchtigt werden soll.
Das ist dem alten Herrn unfehlbar bitter
Und macht das Mass des Unmuths bei ihm voll.
Wer hier im Unrecht ist, bleibt eine Frage,
An welche Lear natürlich nie gedacht hat.
Das ist die Folge seiner schiefen Lage,
In die er freilich selber sich gebracht hat.
Das eben ist der tragische Conflikt,
Der hier in dies gewaltige Geschlecht kommt,
Dass, wie sich Schuld und Unbill hier verquickt,
Nun keiner ungestört zu seinem Recht kommt.

So geht es nicht mehr fort. Die Töchter kommen
Zusammen und verhandeln mit dem Alten.
Nun wird ihm sein Gefolge ganz genommen.
Er hat nichts mehr zu schalten und zu walten.
Es kommt zum vollen Bruch. Denn Lear kann nun
In seiner Ohnmacht Grimm sich nicht mehr fassen,
Entsetzt von seiner Töchter schnödem Thun.
Sie aber bleiben hart und kalt gelassen.
Nun stürmt er in die weite Welt hinaus.
Denn lieber wollt' er zu Cordeliens Knieen
Hinsinken, der Verstoss'nen, als im Haus
Der beiden andern länger noch verziehen.
Und in der Wildniss irrt er nun zur Nacht
Umher bei schauerlichem Sturm und Wettern.
Er trotzt der wilden Elemente Macht
Und möchte selbst des Himmels Bau zerschmettern.
Der Wahnsinn ist es, der nun offenbar
Zum Ausbruch kommt und grässlich ihn entstellt.
Er reisst sein Kleid entzwei, zerrauft sein Haar

Und wüthet und verflucht die ganze Welt.
Zuweilen wird er selber sich bewusst,
Dass sein Verstand beginnt in ihm zu schwanken;
Doch immer wieder pressen ihm die Brust
Zusammen die entsetzlichen Gedanken.
Er phantasirt ein peinliches Gericht,
Um seine bösen Töchter zu verdammen.
Was um ihn vorgeht, hört und sieht er nicht,
Und endlich ganz erschöpft bricht er zusammen.
Die wenigen Treuen, die ihn noch umgeben,
Sind rath- und hilflos und vor Schrecken starr.
Sie schützen kaum ihm noch das nackte Leben.
Der Treuste der Getreuen ist sein Narr.
Der Gute hat sich innerlich gegrämt
Beim Abschied von Cordelia, der schönen.
Er ist es nun, der sich nicht scheut und schämt
Des Königs Schicksal witzig zu verhöhnen.
Er zieht mit ihm herum von Burg zu Burg
Und nun durch Nacht und Sturm in tiestem Leide
Und lehrt uns durch das ganze Stück hindurch
Des Lebens bittern Ernst im Narrenkleide.

Auch bei des ausgestossenen Königs Erben
Hat Fried' und Freundschaft lange nicht Bestand.
Wie sie mit List und Argwohn streitend werben
Um Macht und Ansehn im getheilten Land,
So nimmt auch hier das Schicksal seinen Lauf.
Ihr Thun wird immer wilder und erboster.
Die schlimmsten Menschen kommen obenauf,
Cornwall und Goneril und der Bastard Gloster.
Kaum trau'n sie selber noch dem eignen Glück.
Kaum trau'n sich noch einander ihrer Zweie.
Vor keiner Schandthat scheu'n sie mehr zurück,
Und Mord und Todtschlag kommen an die Reihe.
Von alle dem erfährt Cordelia.
Die treuen Freunde rufen sie herbei;
Und schnell zur Hülfe ist sie wieder da

Mit einem Heer zum Sturz der Tyrannei.
Jetzt ist sie ihres Vaters Kind auf's Neue.
Jetzt kann sie ihre Liebe offenbaren,
Bewähren ihre schwer verkannte Treue.
Jetzt steht sie als die wahrste da der Wahren.
Ihr Gatte kann sich nicht damit befassen.
Was geht auch ihn der alte König an?
Deswegen hat sie ihn zu Haus gelassen
Und stellt allein im Felde ihren Mann.
Zu fechten gilt es jetzt auf beiden Seiten,
Mit Frankreichs Heer verbündet Lear und Kent.
Albanien muss als Fürst für England streiten,
Wenn er sich auch entsetzt von Goneril trennt.
Cornwall ist todt. Der Bastard Gloster, er,
Der durch den schändlichsten Verrath gestiegen,
Führt doch zunächst als Held jetzt Englands Heer
Vereinigt an die Fremden zu besiegen.

Bevor im Feld nun die Entscheidung fällt,
Hat Lear sich bei Cordelia eingefunden.
Gefasst erwartet sie in ihrem Zelt,
Ob ihr der Greis noch einmal soll gesunden.
Im freien Feld, mit kriegerischer Miene,
Hat man ihn sinnlos schwärmend angetroffen,
Als eines Helden klägliche Ruine,
Und wenig giebt sein Zustand mehr zu hoffen.
In lichten Augenblicken sieht er ein,
Dass er Cordelia soll wiedersehen.
Allein ihn schreckt die Scham: es kann nicht sein,
Vor ihr zu steh'n nach Allem, was geschehen.
Der Arzt verordnet Ruhe und Geduld,
Um herzustellen den zerstörten Sinn.
Gefassten Muths empfängt indess voll Huld
Den biedern Kent die junge Königin.
Mit holder, gnadenreicher Majestät
Erkennt sie seine treuen Dienste an,
Und er in tiefster Loyalität

Ist ganz beglückt, der alte Grobian.
Nun kommt der Arzt Cordelia zu sagen,
Der alte König habe lang und gut
Geschlafen, und man dürfe nun ihn wagen
Zu wecken und zu sehen, wie es thut.
Es wird im Zelt ein Vorhang aufgethan.
Dazu erschallt Musik in sanften Tönen,
Den ruhig schlafend ausgestreckten Mann
Allmählig mit dem Leben zu versöhnen.
Und nun beginnt ein wunderbares Spiel,
Das lange, lange uns in Athem hält.
Die Spannung auf ein bang ersehntes Ziel
Durchweht wie Geisterhauch das ganze Zelt.
Cordelia, wie sie den gebrochenen Greis
Da liegen sieht, kann sich zuerst nicht fassen.
Es überläuft sie kalt und siedend heiss,
Wie man ihn hat so ganz verkommen lassen.
Und heftig bricht sie aus in lautem Grimme
Ueber der Schwestern herzlos schnödes Thun;
Doch bald versagt der Zorn ihr und die Stimme.
Denn nach und nach erwacht der König nun.
Da steht sie vor ihm athemlos gespannt,
So dass sie weder etwas thut noch spricht;
Und dabei steht sie von uns abgewandt.
Wir sehen weder Hände noch Gesicht
Und fühlen doch die innerste Erregung,
Die jetzt ihr tiefstes Wesen ganz durchzittert,
Und sind, wie von der heftigsten Bewegung,
Von diesem Bilde durch und durch erschüttert.
Und wie er nun vom Lager sich erhebt,
Um fest und aufrecht vor sie hinzustehen,
Wie sich allmählig sein Gesicht belebt,
Da will vor Angst und Hoffnung sie vergehen.
Allmählig immer mehr wird er sich klar,
Besinnt er sich auf das, was ihn umgiebt,
Nimmt immer deutlicher der Tochter wahr,
Die er verstossen und so sehr geliebt,

Und starrt sie an wie ein verlornes Glück
Und träumt von ihr in abgebrochnem Lallen.
Sie aber hält sich mit Gewalt zurück
Nicht ungestüm ihm um den Hals zu fallen.
So starrt er lange tastend vor sich hin,
Noch immer wie mit offnen Augen blind;
Doch endlich geht ihm auf ein neuer Sinn.
Er sagt: „mich däucht: die Dame ist mein Kind.“
Und wie er so ihr wieder ist gegeben,
Und wie sie so mit Armen ihn umstrickt,
So muss ich sagen, hab' ich wohl im Leben
Noch nie so etwas Rührendes erblickt.
Wie lange sich die Beiden so umfangen,
Sie wissen's nicht. Hier steht das Leben still.
Weil nach unendlich sehnendem Verlangen
Nun Keines von dem Andern lassen will.
In dieses Wiedersehens mildem Scheine
Erschweigt der Schrecken und erlischt der Gram,
Wie in Kolonos stillem, heiligen Haine,
Wo Oedipus zur letzten Ruhe kam.
Doch nicht in neuer Kraft sich zu erheben
Ist Lear im Stande, und es geht zum Schluss.
Er löst sich nun allmählig ab vom Leben,
Ist fertig mit der Welt wie Oedipus.

Das Glück der Schlacht entscheidet für die Britten.
Cordelia, kaum zurückgekehrt ins Land,
Und Lear, für dessen Ehre sie gestritten,
Sind nun gefangen in des Feindes Land.
Und wieder an der Seite ihres Vaters
Und an der Schulter so von ihm gepackt,
Und auf derselben Seite des Theaters
Erscheint sie wieder wie im ersten Akt.
Der Glanz und Prunk des Hofes ist verschwunden.
Zu theilen giebt es nichts mehr und zu erben;
Doch alle Angst und Noth ist auch verwunden.
Vereint nun sind sie, um vereint zu sterben.

Cordelia sieht klar, was ihr beschieden
Und fügt sich in ihr Schicksal resignirt,
Indess der Alte heiter und zufrieden
In wirren Träumen weiter phantasirt.
Der Feind, in dessen Hände sie gefallen,
Der Bastard Gloster ist's, der Bösewicht.
Versöhnung wäre möglich noch bei allen
Und Gnade; nur bei diesem Einen nicht.
Albanien wäre gern in der Bedrängniss
Bereit für Beider Sicherheit zu bürgen;
Der Bastard aber wirft sie ins Gefängniss
Und giebt geheim Befehl sie zu erwürgen.
Darüber kommt es zwischen beiden Siegern,
Die nach der ungetheilten Herrschaft streben,
Und zwischen beiden Weib gewordenen Tigern,
Den Töchtern Lears, zum Kampf auf Tod und Leben.
In unnatürlich wilder Liebesgluth
Sind für den Bastard beide sie entbrannt.
Albaniens Gattin, blind in ihrer Wuth,
Will ihn beseitigen, doch sie wird erkannt.
An seinem kühlen Widerstande bricht sich
Des Bastards Uebermacht, die sie gestiftet.
Verzweifelt ab geht Goneril und ersticht sich,
Nachdem sie ihre Schwester erst vergiftet.
Der Bastard wird nun endlich auch gerichtet,
Im Zweikampf fallend von des Bruders Hand,
Den er durch Ränkespiel zuvor vernichtet,
Der nun von seiner Wuth befreit das Land.
Am Ende widerruft er die Befehle,
Die auf Ermordung der Gefangnen geh'n,
Um zu entlasten seine schwarze Seele.
Allein zu spät. Es ist bereits gescheh'n.
Cordeliens holde Blüthe ist geknickt;
Ihr Vater aber hat sie noch gerochen.
Ein feiler Mordgesell hat sie erstickt,
Der König aber ihn dafür erstochen.

Er tritt herein. Er trägt auf seinen Armen
Die kaum entseelte, liebliche Gestalt.
Fürwahr es ist ein Anblick zum Erbarmen,
Von letzter, markerschütternder Gewalt.
Und doch, das Grösste ist nun schon geschehen,
Es bleibt nur noch ein flackerndes Verschwimmen
Des letzten Restes Leben, den wir sehen
In des gebrochenen Mannes Augen glimmen.
Sein letztes, klares, deutliches Erinnern
Muss noch ein Nachklang von der Tochter sein,
Der ihm wie gegenwärtig tönt im Innern.
Denn „ihrer Stimme Ton war sanft und fein“.
Er lauert noch auf einen letzten Hauch.
Umsonst. Cordelia hat bereits vollendet;
Und neben ihrer Leiche geht es auch
Mit ihm zur Neige, bis er still verendet.
Es kommt sonst kaum noch vor nach meiner Schätzung,
Dass Shakespeare einen Menschen sterben lässt,
Ohne dass eine Krankheit und Verletzung
Vorliegt, die seinem Leben giebt den Rest,
Wie aus Historiker- und Dichtermunde
Man sonst oft hören kann von einem Mann,
Er scheide aus dem Leben ohne Wunde,
Weil er es just nicht mehr ertragen kann.
Wenn jemals dies einleuchtet als begreiflich,
So ist es sicherlich bei Shakespeare hier,
Bei einem Manne, der so überreiflich
Das Leben ausgelitten hat wie Lear.
Was endlich dann in seinem Körper vorgeht,
Wenn er zum letztenmal nach Athem ringt,
Die Seele einfach aus des Lebens Thor geht,
Fragt man nicht mehr, wenn er zusammensinkt.
Man stimmt nur ein mit seinem treuen Kent,
Wenn Andre sich mit Beistand noch befassen,
Der die nicht seine wahren Freunde nennt,
Die ihn nicht ruhig wollen sterben lassen.

Und, wenn ich nach so viel gerechtem Lobe
Doch einmal etwas auch moniren soll,
So möcht' ich meinen (für die nächste Probe),
Das Mass der Tragik wäre auch schon voll,
Wenn Lear nach so viel überstand'nen Kämpfen;
Die man im Leben ihn umtoben sah,
Den Geist aushauchte unter weniger Krämpfen,
Als auf der Bühne diesmal es geschah.
Wenn er die Leiche kurz vorher noch trug
Und dann sich in den letzten Agonien
Noch mit dem Kopfe rückwärts überschlug
Gegen uns her quer über ihren Knien,
So wirkte das als grosses Schlusstableau,
Wenn Alles fertig war, gewiss recht plastisch;
Doch wie es erst geschah und wurde, so,
Muss ich gestehen, fand ich es zu drastisch.

Doch die Kritik soll schweigen vor dem Vielen,
Das hier geboten und geleistet ist,
Wodurch das Werk des Dichters uns im Spielen
Zugleich verkörpert und durchgeistet ist.
Man muss nur denken, um recht zu vergleichen,
Wie ganz unglaublich noch an andern Orten
Es möglich ist, den Zweck nicht zu erreichen
Durch Nichtshinzuthun zu des Dichters Worten.
Da sah ich erst im Schauspielhause Einen
Den Claudio spielen in: „Viel Lärm um Nichts."
Es sollte wirklich fast unmöglich scheinen
Den Sinn so zu verfehlen des Gedichts.
Die süsse Hero wird infam verdächtigt
Und ihre Schuld scheint offenbar und gross.
Die Lüge hat sich Claudios bemächtigt.
Er sagt sich bei der Trauung von ihr los.
Für todt vor Schrecken giebt man Hero aus.
Das Stück nimmt ruhig weiter seinen Lauf.
Doch ihre Unschuld stellt sich bald heraus,
Und endlich löst sich alles glücklich auf.

Damit sich dies nun darstellt als erträglich
Für unser feineres sittliches Empfinden,
Dazu gehört natürlich, dass wir kläglich
Sich Claudio seh'n in Schmerz und Reue winden,
Dass wir ihn herzlich erst bedauern können,
Wie allen Reiz für ihn verlor das Leben,
Damit wir ihm sodann auch herzlich gönnen,
Wenn Hero nun ihm wieder wird gegeben.
Und stellenweise ist auf seine Stimmung
Auch schon von Shakespeare deutlich hingezeigt.
So, wenn der Ritter ohne viel Ergrimmung
Zu Benedicts Beleidigungen schweigt.
Statt dessen stellte dieser Claudio
Beständig sich wie ganz gelassen an,
Benahm sich bis zur letzten Lösung so,
Als wär' für ihn die Sache abgethan.
Er hat ja nirgends etwas auszusprechen,
Wodurch er sein zerschlagenes Herz gesteht.
Wie sollt' er sich den Kopf darum zerbrechen
Noch mehr zu spielen, als im Buche steht,
Sich auch einmal die Frage vorzulegen,
Was Shakespeare sonst von Claudio gedacht hat,
Wenn er auf künstlicher Verwicklung Wegen
Ihn endlich noch zum Glücklichsten gemacht hat,
Was doch dazu gehört bei Claudio,
Damit er diese Lösung kann verdienen,
Und dass der Künstler dazu da ist, so
Zu spielen, dass wir's seh'n an seinen Mienen.
Durch solchen Gegensatz ermessen wir
Erst recht den ungeheuern Unterschied,
Wie auf der Bühne hier im König Lear
Zum Ganzen half und wirkte jedes Glied,
Wie da im Spiel und Leben des Theaters
Durch der Geschicke schreckliche Verwirrung
Das Bild des unglückseligen alten Vaters
Verständlich ward durch Unverstand und Irrung,
Und wie Cordeliens reines Lebensbild

Mit der Begeisterung und des Mitleids Zug
In Lust und Leid uns rührend stark und mild
Durch alle Schrecken der Tragödie trug.
Was von der wahren Bühne wir verlangen,
Des Dichters Geist im Spiele zu ergründen,
Das seh'n wir hier erfolgreich angefangen,
Und freudig können wir's der Welt verkünden:
Ein Anfang deutscher Schauspielkunst ist da.
Die Kräfte dieser neuen Bühne bürgen's;
Voran ein solches Weib Cordelia.
Die Dame aber nennt sich Anna Jürgens.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

FA167.2
Vortrage uber Plastik, Mimik und Dr
Fine Arts Library AVB8675
3 2044 033 639 840